Finarte

Fotografia: Icone Italiane

18 GIUGNO 2025, MILANO

Finarte

Fotografia: Icone Italiane

mercoledì 18 giugno 2025, Milano

Via dei Bossi 2 - Milano

TORNATA UNICA
ore 16:00
lotti 1 - 100

ESPOSIZIONE
16 e 17 giugno 2025, orario 10:00-19:00
18 giugno 2025, orario 10:00-15:00

CONDIZIONI DI VENDITA
Questa vendita è soggetta
ad importanti avvertenze,
condizioni di vendita e riserve

COMPRARE DA FINARTE
Per informazioni consultare la sezione
Informazioni importanti per gli acquirenti

PER OFFERTE PRE/ASTA
PER PARTECIPARE A QUESTA ASTA ONLINE
www.finarte.it

in copertina: lotto 31 Mario De Biasi
in seconda di copertina: lotto 98 Massimo Vitali

INFORMAZIONI SU QUESTA VENDITA

OFFERTE TELEFONICHE E SCRITTE
+39 02 3363801
+39 02 28093761
bid.milano@finarte.it

Le offerte dovranno pervenire entro le 24 ore prima dell'inizio dell'asta

OFFERTE ON-LINE
bidonline@finarte.it

Finarte offre la possibilità di partecipare all'asta con modalità online

È necessario registrarsi seguendo le indicazioni presenti sul sito www.finarte.it

CENTRALINO
+39 02 3363801

AMMINISTRAZIONE COMPRATORI E VENDITORI
Renisa Gorezi
+39 02 33638023
amministrazione.milano@finarte.it

SPEDIZIONI ED ESPORTAZIONI
+39 02 3363801
ritiri.milano@finarte.it

CONDITION REPORT
+39 02 33638026
fotografia@finarte.it

CATALOGO

Progetto grafico
Samuele Menin

Fotografie
Marco Beck Peccoz, Milano
Riccardo Riccio, Roma

Testi
Roberto Mutti, Milano

Stampa
Tipocolor srl - Parma

Le opere non si intendono accompagnate da cornice dove non espressamente indicato in catalogo

FINARTE AUCTIONS S.r.l.

Codice Fiscale e P. IVA: 09479031008
Registro Imprese Milano
REA- 2570656

Sede Legale: Via dei Bossi n. 2 20121-Milano (IT)

Sede Operativa: Milano,
Via dei Bossi n. 2 – 20121 Milano
+39 02.3363801

Sede Operativa: Roma,
Via Quattro Novembre n. 114
00187 Roma | + 39 06.6791107

www.finarte.it

PEC: finarte@pec.net

THE ART LOSS ■ REGISTER™
www.artloss.com

DIPARTIMENTO DI FOTOGRAFIA

Roberto Mutti
Responsabile Dipartimento
+39 02 33638026
r.mutti@finarte.it

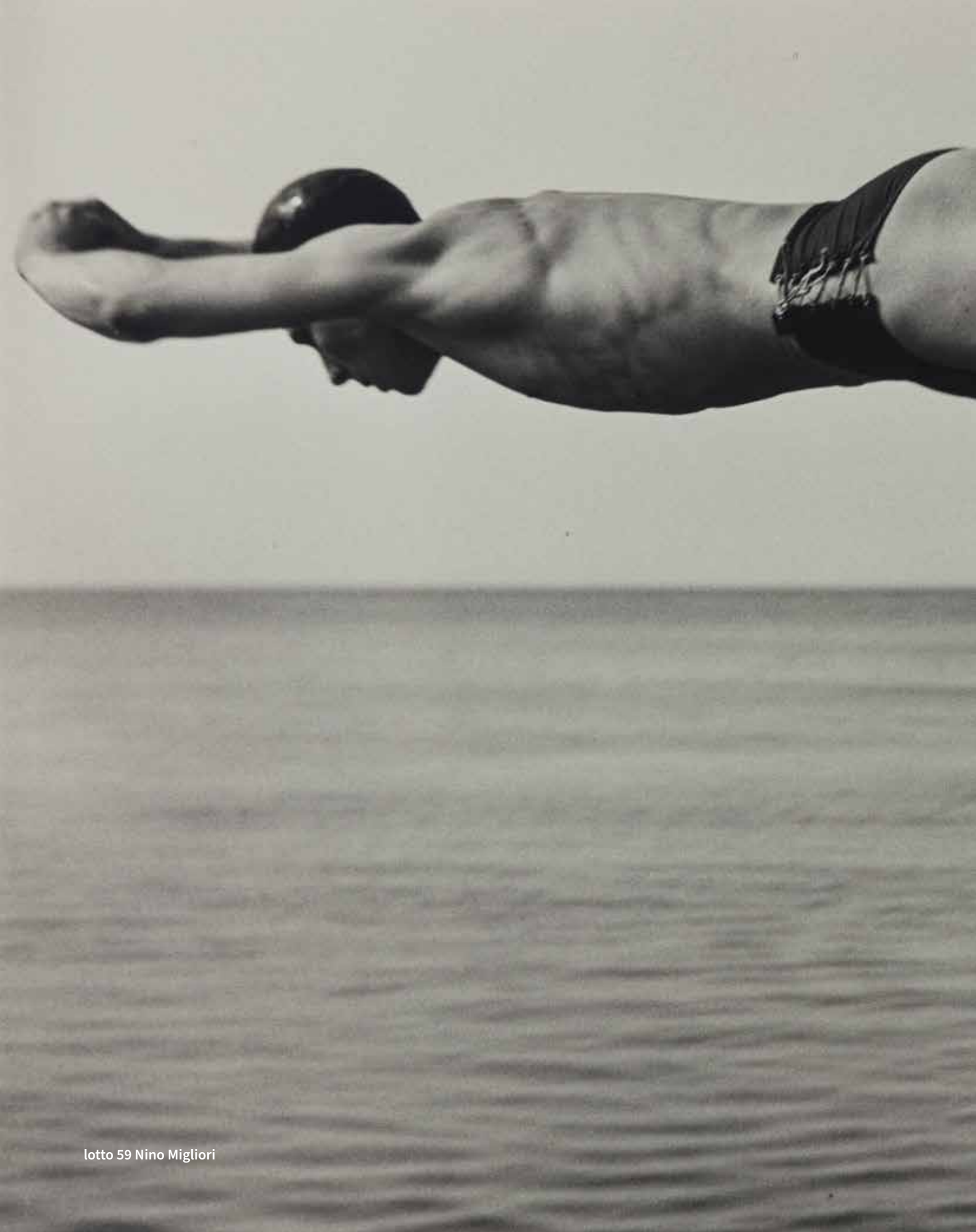
Davide Battaglia
Senior Specialist
+39 02 33638026
d.battaglia@finarte.it

Marica Rossetti
Senior Specialist
+39 02 33638026
m.rossetti@finarte.it

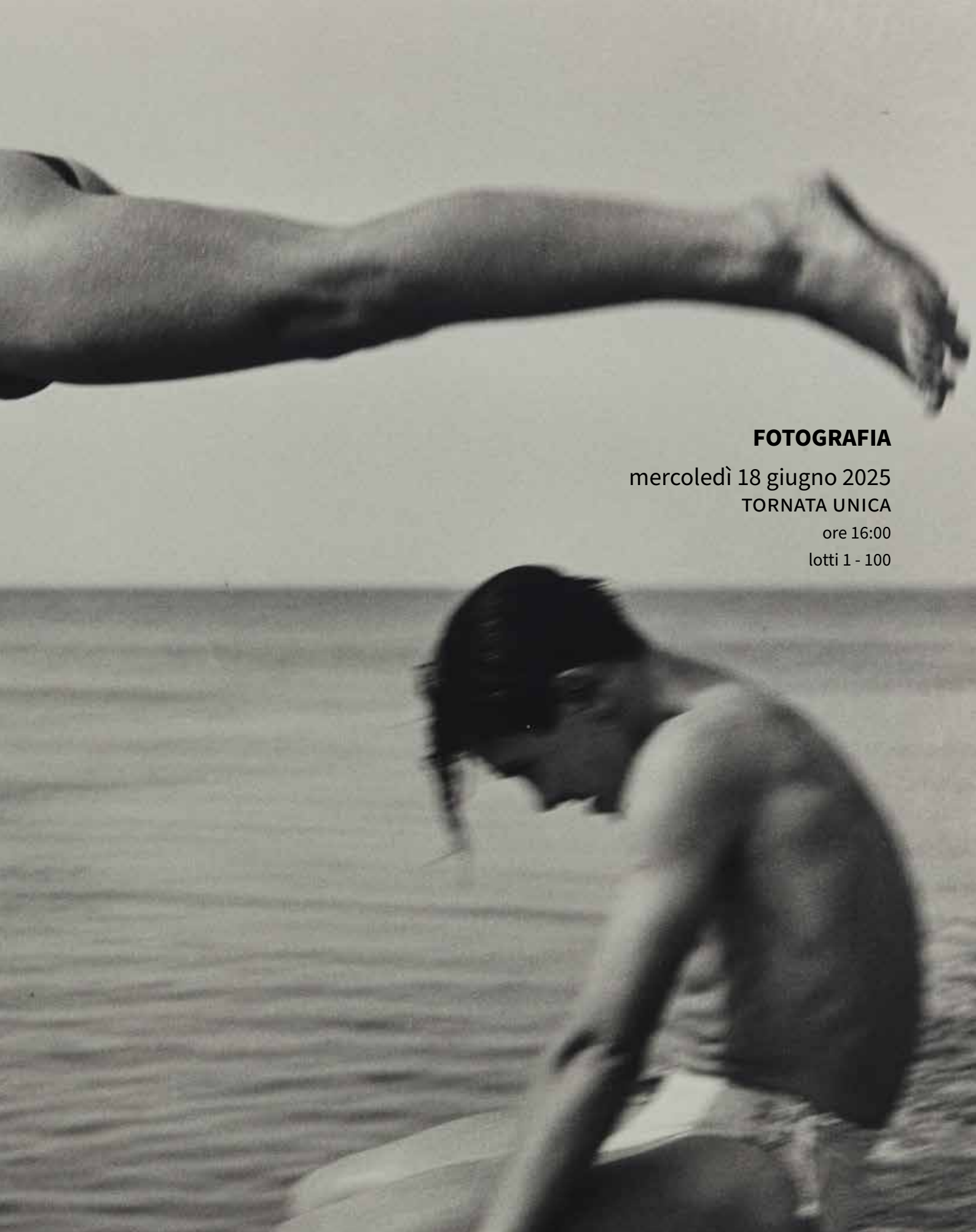
Benedetta Buffetti
Assistente
+39 02 33638026
b.buffetti@finarte.it

Marta Cataneo
Assistente
+39 02 33638026
m.cataneo@finarte.it

lotto 78 Tazio Secchiaroli



lotto 59 Nino Migliori



FOTOGRAFIA

mercoledì 18 giugno 2025

TORNATA UNICA

ore 16:00

lotti 1 - 100

In the international landscape, Italian photography is not as well-known or appreciated as it deserves to be, despite the value of its artists, movements, and publications, which have left a significant mark not only within Italy but beyond its borders as well. With the necessary exceptions of individual photographers who are recognized globally for their personal merits rather than as part of a broader movement, it is the whole of Italian photography should be more widely acknowledged and let's be clear, this applies also to Italians themselves as well. The issue is complex and touches both the world of criticism and that of cultural institutions, which should promote our heritage. But we believe that every initiative moving in this direction, even if far from solving the problem entirely, can help face it. This is the reason we have decided to dedicate an entire auction, emblematically titled "Italian Icons", to the artists who have shaped our photographic history. The catalogue aims not only to present the works but also to offer historical and critical insights, serving as a guide to a brief history of Italian photography. Without any claim to be exhaustive, since the landscape is vast, we offer here a rich and varied overview that includes respected professionals as well as equally important figures from the amateur world; followers of classical photography alongside passionate advocates of experimental work; men and women who have published important books, changed the way we observe reality, exhibited their work, and gained recognition from collectors. And we are confident that this same appreciation will be confirmed by you.

The Photography Department

lotto 6 Gianni Berengo Gardin

Nel panorama internazionale la fotografia italiana non è conosciuta e apprezzata come meriterebbe nonostante il valore di autori, di movimenti e di pubblicazioni che hanno lasciato tracce significative non solo nel paese di appartenenza. Fatte le debite eccezioni che riguardano singoli autori che nel mondo vengono stimati in quanto tali e non come appartenenti a un più ampio movimento, è nel suo insieme che la fotografia italiana dovrebbe essere meglio conosciuta e questo vale, diciamolo con chiarezza, anche dagli italiani stessi. La questione è complessa e riguarda il mondo della critica come quello delle istituzioni, cui dovrebbe essere demandato il compito di promuovere la nostra cultura, ma noi pensiamo che ogni iniziativa che si muova in questa direzione, anche se lontana dall'essere risolutiva del problema, possa aiutare ad affrontarlo. Questa è la ragione per cui abbiamo deciso di dedicare una intera asta, dall'emblematico titolo "Icone Italiane", agli autori che hanno scritto la nostra storia fotografica. Questo catalogo che la presenta e accompagna ha anche la pretesa di analizzare autori e opere con considerazioni storiche e critiche pensate come una guida che introduca a una piccola storia della fotografia italiana. Senza alcuna intenzione di essere esaustivi perché il panorama è vastissimo, presentiamo qui un quadro ricco e variegato dove compaiono autorevoli professionisti e altrettanto significativi esponenti del mondo amatoriale, seguaci della fotografia classica e convinti assertori della ricerca, uomini e donne che hanno pubblicato libri importanti, hanno modificato il modo di osservare la realtà, hanno esposto le loro opere, hanno ricevuto l'apprezzamento dei collezionisti. Quello stesso apprezzamento che, siamo sicuri, confermerete.

Il Dipartimento di Fotografia

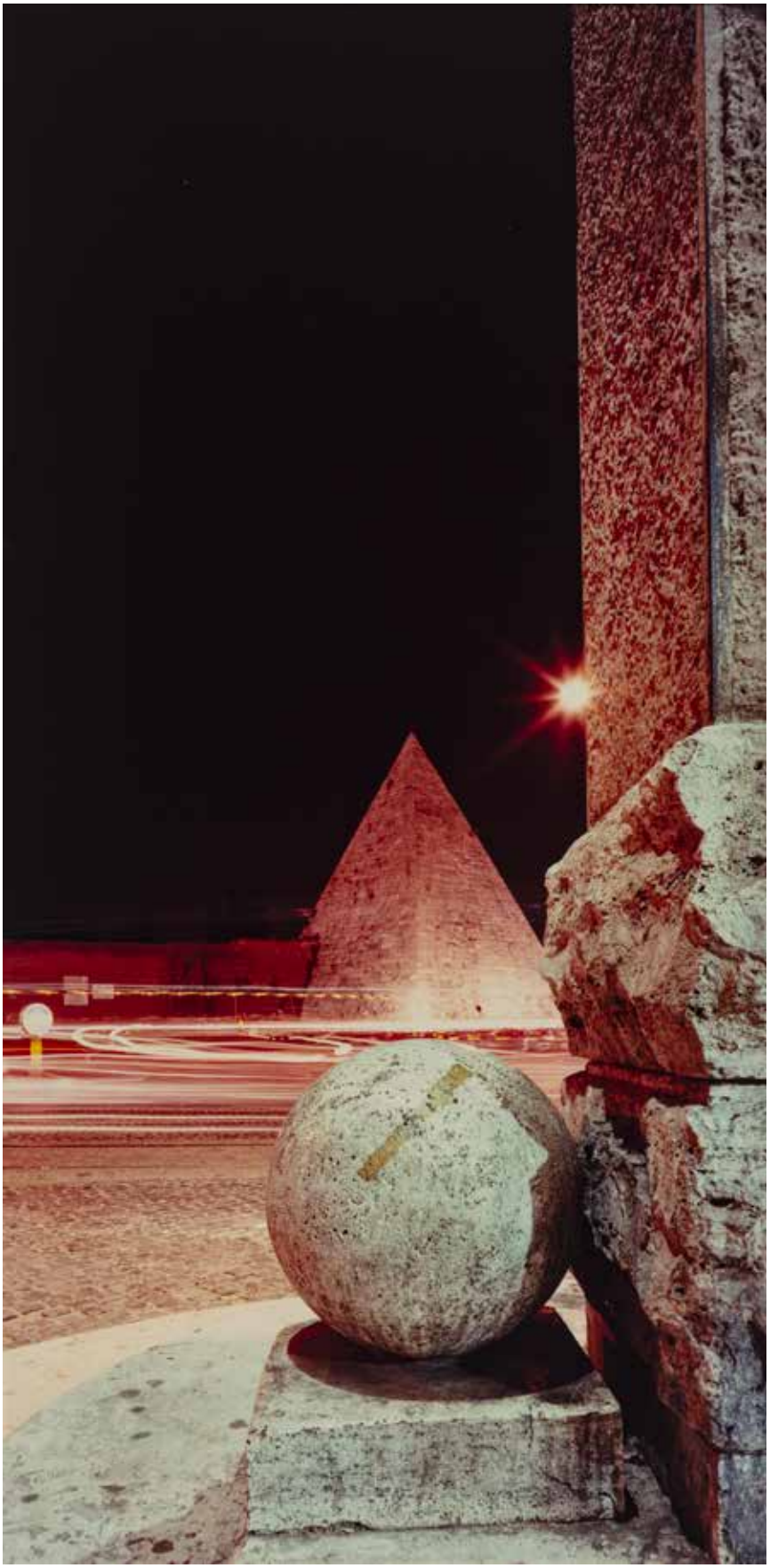
Olivo Barbieri (Carpi, Modena 1954) approached photography in the early 1970s in Bologna, where he attended the extraordinary hotbed of talent that was DAMS. Fascinated by the artificial lights that illuminate the night in urban centers, he used them for his first works with which he introduced himself to Luigi Ghirri who in 1984 included him, the youngest among the participants, in the great project “Viaggio in Italia.” In the 1990s he travels to the East and particularly to China, developing a different style: landscapes and architecture are made with aerial shots and a selective focus that highlights only certain levels. He establishes himself internationally with exhibitions - from the Venice Biennale to the New York Triennial - catalogs and videos.

Olivo Barbieri (Carpi, Modena 1954) si avvicina alla fotografia nei primi anni ’70 a Bologna dove frequenta quella straordinaria fucina di talenti che era il DAMS. Affascinato dalle luci artificiali che illuminano la notte dei centri urbani, le usa per i primi lavori con cui si segnala a Luigi Ghirri che nel 1984 lo inserisce, il più giovane fra i partecipanti, al grande progetto “Viaggio in Italia”. Negli anni Novanta viaggia in Oriente e segnatamente in Cina sviluppando un diverso stile: i paesaggi e le architetture sono realizzati con riprese aeree e una messa a fuoco selettiva che ne evidenzia solo alcuni piani. Si afferma a livello internazionale con mostre – dalla Biennale di Venezia alla Triennale di New York – cataloghi e video.

olivo Barbieri

The pictures offered here are particularly significant examples of the two chronologically successive ways in which the Emilian photographer has approached the theme of the urban landscape. In the first one he investigates the charm of **Rome** but does so avoiding the most predictable visions: he lurks in the night in search of a seductive theatricality because the foreground that occupies the lower and right part of the image acts as a backdrop to give depth to the vision and make the soaring Pyramid stand out better against the background of a dark sky on which the moon glances. In the second everything has changed just as has happened to **China** where the bicycles of the 1960s have been replaced by cars, while the roads now defy modernity by creating paths that rise and fall as in roller coaster. The helicopter shot and the idea of blurring the definition toward the distant horizon create an effect of miniaturization of the landscape, however, questioned by the generous size of the print.

Le immagini qui proposte sono esempi particolarmente significativi dei due modi, succedutosi cronologicamente, con cui il fotografo emiliano ha affrontato il tema del paesaggio urbano. Nella prima indaga il fascino di **Roma** ma lo fa evitando le più prevedibili visioni: si apposta nella notte alla ricerca di una seducente teatralità perché il primo piano che occupa la parte inferiore e destra dell'immagine fa da quinta per dare profondità alla visione e far meglio esaltare lo svettare della Piramide sullo sfondo di un cielo scuro su cui occhieggia la luna. Nella seconda tutto è cambiato proprio come è successo alla **Cina** dove alle biciclette degli anni '60 si sono sostituite le automobili, mentre le strade ormai sfidano la modernità creando percorsi che si innalzano e precipitano come nelle montagne russe. La ripresa dall'elicottero e l'idea di sfumare la definizione verso il lontano orizzonte creano un effetto di miniaturizzazione del paesaggio messa però in discussione dalle generose dimensioni della stampa.



1®

OLIVO BARBIERI (1954)

Roma, 1987
Vintage chromogenic print
cm 57 x 30 (cm 53,5 x 26,5 picture) |
22.4 x 11.8 in. (21 x 10.4 in. picture)
Signed in pencil on the white inferior recto margin
(Firmata a matita al margine bianco inferiore recto)

LITERATURE
Notte - Olivo Barbieri, Arti Grafiche Friulane, Pordenone, 1991

€ 3.000 - 4.000

2®

OLIVO BARBIERI (1954)

Shangai, 1997
Vintage C-print
cm 120 x 180 | 48.2 x 70.9 in.
Edition 2 of 6
Label titled, dated, numbered and signed in black marker on the verso
Framed
(Edizione 2 di 6; Etichetta titolata, datata, numerata e firmata a pennarello nero al verso; Opera in cornice)

EXHIBITION
Other exemplar (Edition 6/6) in Unicredit art collection

Work accompanied by Certificate of authenticity released by the photographer

€ 6.000 - 8.000

After graduating in architecture, **Gabriele Basilico** (Milan, 1944 - 2013) dedicated himself totally to photography, immediately revealing an analytical and dry style following Walker Evans' model, thanks to which in 1984 he was the only Italian to participate in the Mission Photographique de la DATAR. Since then, he has had many assignments in metropolises all over the world, from Beirut to Bilbao, from San Francisco to Shanghai, from Moscow to Paris, not forgetting Rome and Milan, exhibited in museums and institutions and published in carefully edited photographic books. His awards include the *Prix Mois de la Photo*, the *Osella d'oro* of the Venice Biennale.

Gabriele Basilico (Milano 1944 - 2013) dopo la laurea in architettura, si dedica totalmente alla fotografia mettendo subito in luce uno stile analitico e asciutto sul modello di Walker Evans grazie al quale ottiene nel 1984, unico italiano, la partecipazione alla Mission Photographique de la DATAR. Da allora innumerevoli sono gli incarichi svolti nelle metropoli di tutto il mondo da Beirut a Bilbao, da San Francisco a Shanghai, da Mosca a Parigi senza dimenticare Roma e Milano, esposti in musei e istituzioni e pubblicati in libri fotografici sempre attentamente curati. Fra i riconoscimenti il *Prix Mois de la Photo*, l'*Osella d'oro* della Biennale di Venezia.

Gabriele Bas

With **Ritratti di fabbriche**, this was the image for the cover of the first 1981 edition of the book, Gabriele Basilico - who had also made a name for himself with reportage-style works such as 'Dancing in Emilia' - gained great attention from critics for his important reflection on the era of deindustrialisation. Shot in Milan with a Nikon camera equipped with an off-center lens and the discipline that comes from his training as an architect, this work recalls the aesthetics dear to Hilla and Bernd Becher, masters of the Düsseldorf Academy. When in 1991 he was commissioned to document the damage of fifteen years of war inflicted on **Beirut** before its reconstruction, Basilico was already working at the view camera, focusing on the ruins but hinting, in the perspectives glimpsed, the possibilities of a rebirth. What emerges here is that rigorous vision and ability to interpret the landscape in more humanistic terms that remain the fundamental characteristics of his style.

Con **Ritratti di fabbriche**, questa l'immagine per la copertina della prima edizione del 1981 del libro, Gabriele Basilico – che pure con lavori di gusto reportagistico come "Dancing in Emilia" si era fatto notare – ottiene una grande attenzione da parte della critica per la sua importante riflessione sull'epoca della deindustrializzazione. Realizzato a Milano con una Nikon dotata di un obiettivo decentrabile e la disciplina derivante dalla sua formazione di architetto, questo lavoro si richiama all'estetica cara a Hilla e Bernd Becher, maestri dell'Accademia di Düsseldorf. Quando nel 1991 riceve l'incarico di documentare i danni di quindici anni di guerra inferti a **Beirut** prima della sua ricostruzione, Basilico lavora già in banco ottico soffermandosi sulle rovine ma facendo intuire, nelle prospettive che si intravedono, le possibilità di una rinascita. Emerge qui quella visione rigorosa e quella capacità di interpretare il paesaggio in termini più ampiamente umanistici che restano le caratteristiche fondamentali del suo stile.

3®

GABRIELE BASILICO (1944-2013)

Via Giuseppe Ripamonti. Milano ritratti di fabbriche, 1983
Vintage gelatin silver print
cm 30,5 x 40,3 (cm 17,1 x 31,2 picture) |
12 x 15.9 in. (6.7 x 12.3 in. picture)
Signed in pencil with photographer's red credit stamp and date stamp on the verso
(Firmata a matita con timbro rosso del fotografo e timbro con data al verso)

EXHIBITION
Other exemplar in Permanent Collection, Gabriele Basilico Fund, Museum of Contemporary Photography (MUFOCO), Milan

LITERATURE
Milano ritratti di fabbriche - Gabriele Basilico, first edition, SugarCo, 1981, cover

€ 2.000 - 3.000

4[®]

GABRIELE BASILICO (1944-2013)

Beirut (Rue Dakar), 1991
Gelatin silver print, mounted on dibond, printed in 2007
cm 120 x 150 | 47.2 x 59.1 in.
Edition 14 of 15
Photographer's caption label signed in black ink on the verso
Framed
(Edizione 14 di 15; Etichetta didascalica del fotografo firmata a penna nera al verso; Opera in cornice)

PROVENANCE
VM21 artecontemporanea, Rome

EXHIBITION
Exemplar in other edition in permanent collection at Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Turin

LITERATURE
Basilico. Beyrouth, Art&, Udine, 1994
Basilico. Beyrouth, La Chambre Claire, Paris, 1994
Gabriele Basilico, Beirut 1991 (2003), Baldini Castoldi Dalai Editore, Milan, 2003

Opera accompagnata da Certificato d'autenticità rilasciato da *VM artecontemporanea, Roma* firmato dal fotografo

€ 6.000 - 8.000

Gianni Berengo Gardin (Santa Margherita Ligure, Genoa 1930) joined the La Gondola Club in Venice, spent two years in Paris in contact with Ronis and Doisneau and collaborated with Il Mondo. Supported by Romeo Martinez, he became a professional photographer in 1964, moving to Milan where he began working with T.C.I.. The following year, with *Venise san Saisons*, he published the first of his three hundred books. Numerous exhibitions all over the world and awards such as the Oskar Barnack, the Lucie Award and an honorary degree from Milan State University. He has always worked with black and white analogue photography with Leica.

Gianni Berengo Gardin (Santa Margherita Ligure, Genova 1930) aderisce a Venezia al circolo la Gondola, vive due anni a Parigi a contatto con Ronis e Doisneau e collabora con il Mondo. Sostenuto da Romeo Martinez, nel 1964 diventa professionista spostandosi a Milano dove inizia la collaborazione con il T.C.I.. L'anno seguente con *Venise san Saisons* pubblica il primo dei suoi trecento libri. Innumerevoli le mostre in tutto il mondo e i riconoscimenti come l'Oskar Barnack, il Lucie Award e la laurea honoris causa dell'Università Statale di Milano. Lavora da sempre in analogico in bianco e nero con la Leica.

Gianni Beren
Gard

If, in the endless production of a photojournalist like Gianni Berengo Gardin, we wanted to identify the works that made him most famous, the two presented here are the chosen ones. Underlining the great photographer's style, both were made by capturing the fleeting moment with clear rapidity. One day in 1977 in **Great Britain** he saw a car, a classic, old Morris, parked with its nose facing a beach. Inside, he sees the heads of a couple and immediately realises that the image created curiosity: why are they standing there, what are they saying to each other, what are they going to do? He stands behind them, putting the car in the centre, silhouetted against an almost metaphysical landscape. Even more curious is the story of the photograph taken in **Venice**: living on the Lido and working in the family shop in the city, he took the vaporetto every day without leaving his trusty Leica behind. Suddenly an image appeared in front of his eyes: he caught the back of a man acting as a screen on which the rear window of the vehicle was projected, multiplying the presence of people crowding the scene.

Se nella sterminata produzione di un fotoreporter come Gianni Berengo Gardin volessimo individuare le opere che lo hanno reso più famoso, le due qui presentate rientrano fra le prescelte. A ribadire lo stile del grande fotografo, entrambe sono state realizzate cogliendo con lucida rapidità l'attimo fuggente. Un giorno del 1977 in **Gran Bretagna** vede un'automobile, una classica e anzianotta Morris, posteggiata con il muso rivolto a una spiaggia. All'interno scorge le teste di una coppia e subito capisce che l'immagine suscita curiosità: perché i due se ne stanno lì fermi, che cosa si dicono, che cosa faranno? Si apposta alle loro spalle, mette al centro l'automobile che si staglia su un paesaggio quasi metafisico. Ancor più curiosa la storia della fotografia ripresa a **Venezia**: abitando al Lido e lavorando nel negozio di famiglia in città, prendeva ogni giorno il vaporetto senza abbandonate la fidata Leica. Improvvisamente un colpo di fortuna con un'immagine gli si forma davanti agli occhi: coglie così la schiena di un uomo che fa da schermo su ci si proietta la finestra posteriore del mezzo moltiplicando la presenza di persone che affollano la scena.

5®

GIANNI BERENGO GARDIN (1930)

Vaporetto, 1960
Gelatin silver print, printed in 1970s/1980s
cm 30,3 x 40,4 (cm 23 x 29,5 picture) |
11.9 x 15.9 in. (9.1 x 11.4 in. picture)
Photographer's credit stamp on the verso
(Timbro del fotografo al verso)

LITERATURE
Gianni Berengo Gardin, *Venise des saisons*, Editions Clairefontaine, Lausanne, 1965
Gianni Berengo Gardin: Fotografo 1953-1988, Art&, Udine, 1988
Italo Zannier (edited by), *Segni di luce*, 3 voll., Longo, Ravenna, 1993
Gianni Berengo Gardin, Gli anni di Venezia, Federico Motta Editore, Milan, 1994
Roberta Valtorta (edited by), *Pagine di fotografia italiana 1900-1998*, Charta, Milan, 1998
Gianni Berengo Gardin (edited by), *Gianni Berengo Gardin*, Peliti Associati, Rome, 2001
Gli anni del Neorealismo, Fiaf, Turin, s.d. [ma 2001]
Giovanna Calvenzi (edited by), *Italia*, Contrasto, Rome, 2003
Uliano Lucas (edited by), *Storia d'Italia. Annali 20. L'immagine fotografica*, Einaudi, Turin, 2004
Gianni Berengo Gardin, Contrasto, Rome, 2005
Paolo Morello (edited by), *Gianni Berengo Gardin: Venezia*, Istituto Superiore per la Storia della Fotografia, Palermo, 2006, pl. 51
G. Calvenzi (edited by), *Italia Inside Out*, Contrasto, Milan, 2015, pp. 82-83

€ 1.800 - 2.500

6®

GIANNI BERENGO GARDIN (1930)

Gran Bretagna, 1977
Vintage gelatin silver print
cm 18,1 x 24 | 7.1 x 9.4 in.
Photogrpher's credit stamp on the verso
Framed
(Timbro del fotografo al verso; Opera in cornice)

LITERATURE
Gianni Berengo Gardin - Viaggio in Gran Bretagna, Editphoto, Milan, 1978, cover
Gianni Berengo Gardin, Ed. Contrasto, Milan, 2005, p. 87
G. Meroni (edited by), *Gianni Berengo Gardin*, Galleria Elleni, Bergamo, 2009

€ 2.800 - 3.500

Antonio Biasucci (Dragoni, Caserta 1961) has been practicing since the beginning personal research on the themes of Southern culture, its rituals and environments. The collaboration begun in 1984 with the Vesuvian Observatory and since 1987 with Antonio Neiwiller's theater enriched his vision, which broadened, in more recent years, to a journey within the primary elements of existence. After the *Kodak Prize* in Arles in 1992 that made him known to the public, he has received awards, published books, produced photographic exhibitions and participated in cultural initiatives of a social nature.

Antonio Biasucci (Dragoni, Caserta 1961) attua fin da subito una personale ricerca sui temi della cultura del Sud, sui suoi riti e ambienti. La collaborazione iniziata nel 1984 con l'Osservatorio vesuviano e quella dal 1987 con il teatro di Antonio Neiwiller ne arricchisce la visione che si allarga fino ad approdare, in anni più recenti, a un viaggio dentro gli elementi primari dell'esistenza. Dopo il *Premio Kodak* ad Arles nel 1992 che lo ha fatto conoscere al grande pubblico, ha avuto riconoscimenti, pubblicato libri, realizzato mostre fotografiche e partecipato a iniziative culturale di carattere sociale.

onio Biasucci

One of the most obvious characteristics of Antonio Biasiucci's style is the continuous search for original framing, each time chosen to suit the project he is making. Thus, in *Magma* he approached dark matter to emphasize its archetypal plasticity while in *Vapori* as in *Impasto* he sublimates the gestures of ancient rituals. When, as in the two images of **Naples**, taken at the beginning of his career he has to move within the boundaries of reportage, he chooses to bypass them by using decisive cuts that possess a theatrical breath: here emerges the ability to make the human figure converse with the landscape by playing determinedly on different levels. The boys seem to invite the observer to enter the scene, they stand aside to let the gaze drift away from them to be enchanted by the distant lines where the sea, the mountain, the sky, the clouds fill that great emptiness.

Una delle caratteristiche più evidenti dello stile di Antonio Biasiucci è la ricerca continua di inquadrature originali, ogni volta scelte per adeguarsi al progetto che sta realizzando. Così, in *Magma* si avvicinava alla materia oscura per esaltarne la plasticità archetipa mentre in *Vapori* come in *Impasto* sublima i gesti di antiche ritualità. Quando, come nelle due immagini di **Napoli**, scattate agli inizi della sua carriera deve muoversi all'interno dei confini del reportage, sceglie di scavalcarli ricorrendo a tagli decisi che possiedono un respiro teatrale: qui emerge la capacità di far dialogare la figura umana con il paesaggio giocando con determinazione sui diversi piani. I ragazzi sembrano invitare l'osservatore ad entrare in scena, si mettono da parte per lasciare che lo sguardo si allontani da loro per incantarsi di fronte alle linee lontane dove il mare, la montagna, il cielo, le nuvole riempiano quel grande vuoto.

7®

ANTONIO BIASUCCI (1961)

Untitled (Naples), 1986
Vintage gelatin silver print
cm 24 x 30,3 (cm 19 x 27,5 picture) |
9.4 x 11.9 in. (7.5 x 10.8 in. picture)
Signed and dated in pencil with photographer's credit stamp on the verso
Framed
(Firmata e datata a matita con timbro del fotografo al verso; Opera in cornice)

€ 500 - 800

8[®]

ANTONIO BIASUCCI (1961)

Untitled (Naples), 1986
Vintage gelatin silver print
cm 19,3 x 30 (cm 18,7 x 29,4 picture) |
7.6 x 11.8 in. (7.4 x 11.6 in. picture)
Signed and dated in pencil on the verso
Framed
(Firmata e datata a matita al verso; Opera in cornice)

€ 500 - 800

Piergiorgio Branzi (Signa, Florence 1928 - Campagnano di Roma, Rome 2022), openly influenced by the severity of Tuscan art, began photographing in the early 1950s, travelling by motorbike in the most depressed areas of Southern Italy and Veneto as well as Greece and Spain, and producing reportages published in Mario Pannunzio's Il Mondo. He switched to written journalism and then joined RAI, in 1962 he was the first western correspondent in Moscow before moving to Paris and then travelling the world as a special correspondent. In those years, he took photographs for himself and only reappeared in the 1990s with exhibitions and books that certified his greatness.

Piergiorgio Branzi (Signa, Firenze 1928 - Campagnano di Roma, Roma 2022) dichiaratamente influenzato dalla severità dell'arte toscana, inizia a fotografare nei primi anni '50, viaggiando in motocicletta nelle zone più depresse del Meridione e del Veneto come di Grecia e Spagna, realizza reportage pubblicate su Il Mondo di Mario Pannunzio. Passato al giornalismo scritto e poi assunto in Rai, nel 1962 è il primo corrispondente occidentale a Mosca prima di passare a Parigi e viaggiare poi nel mondo come inviato speciale. In quegli anni fotografa per sé e solo negli anni '90 ricompare con mostre e libri che ne certificano la grandezza.

Piergiorgio B

Branzi

The eyes of the reporter he was can also be found in individual photographs such as the ones shown here. What is striking is his ability to capture many elements and bring them together in a single image that represents them well, a lesson learned from Cartier-Bresson. From a stylistic point of view, Branzi is also a true independent: although his predilection for the high key prints of which Giuseppe Cavalli was a master, he does not share the Croce aesthetic but is much closer to the documentaryism of Luigi Crocenzi. These two photographs are symptomatic in this sense. On one hand, the compositional attention (the bicycle, the man and the boat create a harmonious sense of depth emphasised by the empty space to the left of the image) and, on the other, the ironic atmosphere that Branzi often chases and that here highlights two different ways of defending from the sun.

Lo sguardo del reportagista che era stato si ritrova anche nelle fotografie singole come quelle qui proposte. Colpisce, infatti, la capacità di cogliere molti elementi per farli confluire in una sola immagine che ben li rappresenti, una lezione questa acquisita facendo propria la lezione di Cartier-Bresson. Anche dal punto di vista stilistico Branzi è un vero indipendente: anche se è evidente la predilezione per le stampe in higth key di cui era maestro Giuseppe Cavalli, non ne condivide l'estetica crociana ma è molto più vicino al colto documentarismo di Luigi Crocenzi. Sono sintomatiche al proposito queste due fotografie dove si coglie da un lato l'attenzione compositiva (la bicicletta, l'uomo e la barca creano un armonico senso di profondità ribadito dallo spazio lasciato vuoto alla sinistra dell'immagine) e dall'altro l'atmosfera ironica che spesso Branzi insegue e che qui evidenzia due modi diversi di difendersi dal sole.

9

PIERGIORGIO BRANZI (1928-2022)

Adriatico, 1956
Gelatin silver print, printed later
cm 29,4 x 39,5 | 11.5 x 15.5 in.
Signed, titled and dated in black ink with photographer's credit stamp on the verso
(Firmata, titolata e datata a penna nera con timbro del fotografo al verso)

€ 1.200 - 1.600

10®

PIERGIORGIO BRANZI (1928-2022)

Untitled (Adriatico), 1960s
Inkjet print, printed later
cm 34 x 59,8 (cm 31 x 46,8 picture) |
13.4 x 23.5 in. (12.2 x 18.4 in. picture)
Signed in black ink with photographer's credit stamp on the verso
Framed
(Firmata a penna nera con timbro del fotografo al verso; Opera in cornice)

€ 700 - 1.000

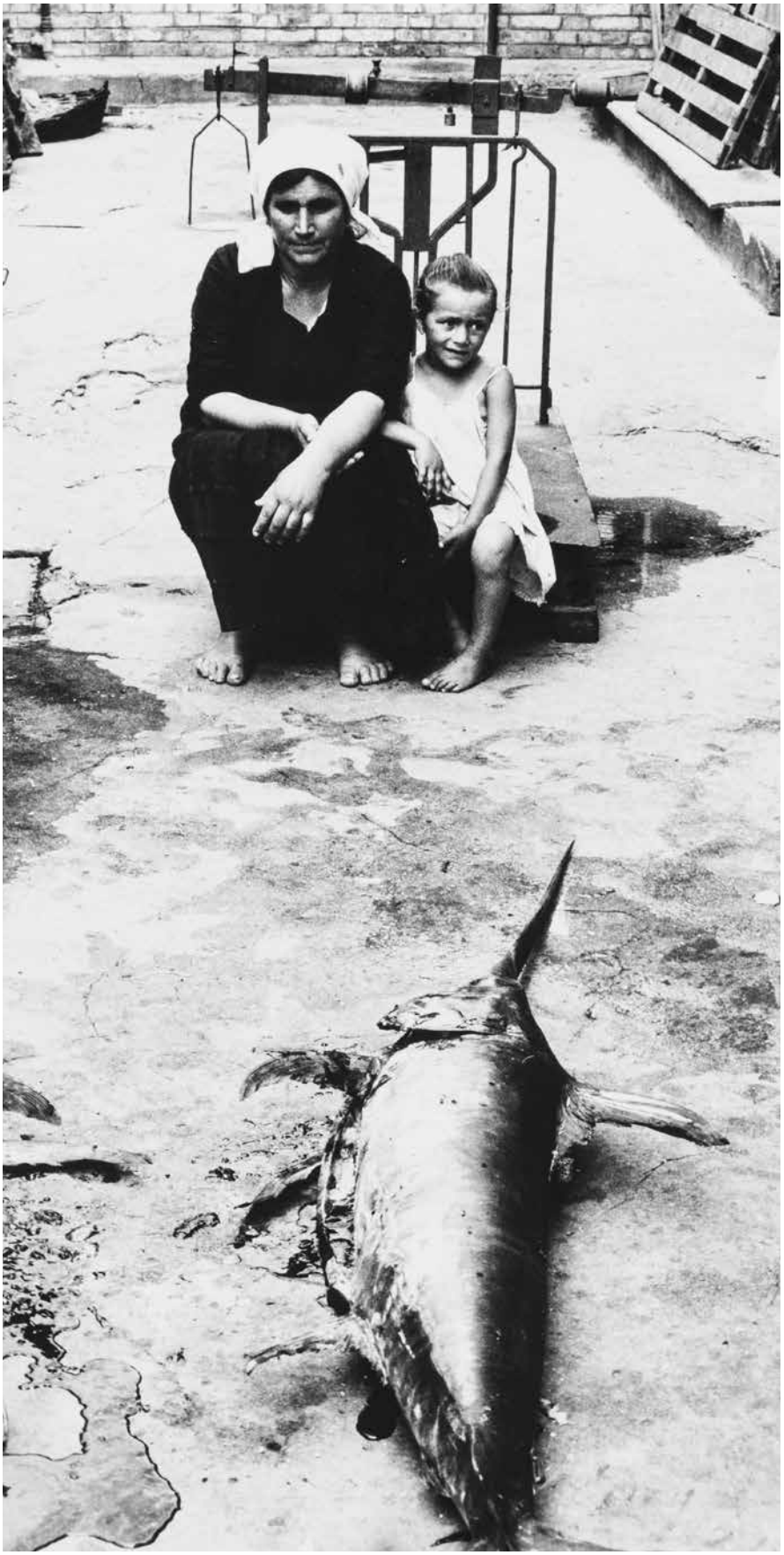
Alfredo Camisa (Bologna 1927 – Pescia, Pistoia 2007) florentine by adoption, in the 1950s stands out as a valuable author and sharp critic in the debate that accompanies the postwar period in important magazines and within groups such as Cavalli's Misa and Crocenzi's CCF. He published in "Il Mondo" and won various awards, but in the 1960s he abandoned photography to devote himself to his profession as a chemist. Rediscovered in recent times both in his own world (the FIAF in 2002 dedicated a monograph to him) and in the world of exhibitions and collectors, he is sometimes improperly defined as a neorealist. A free spirit, he has Walker Evans and the social anthropology of "The Family of Men" as references.

Alfredo Camisa (Bologna 1927 – Pescia, Pistoia 2007) fiorentino di adozione, negli anni '50 si segnala come pregevole autore e come acuto critico nel dibattito che accompagna il dopoguerra su importanti riviste e all'interno di gruppi come il Misa di Cavalli e il CCF di Crocenzi. Pubblica su Il Mondo e ottiene vari riconoscimenti ma negli anni '60 abbandona la fotografia per dedicarsi alla sua professione di chimico. Riscoperto in epoca recente sia nel suo mondo (la FIAF nel 2002 gli dedica una monografia) che in quello delle mostre e del collezionismo, viene talvolta impropriamente definito come neorealista. Spirito libero, ha semmai come riferimenti Walker Evans e l'antropologia sociale di "The Family of Men".

Alfredo Cam

The two photographs proposed here belong to the first phase of Camisa's research, the one in which he devoted himself to portraiture with rigor and originality. His various travels in the South and North Africa put him in contact with different realities that he interprets with a dry style deliberately far from the rhetoric that had free circulation in the 1950s because, as we know, the poor are more photogenic and the grazing sheep make for much cheap folklore. The close-up shot of the **swordfish** stretching across the floor takes us directly to observe the woman and child barefoot and sitting on the scales on which the prey will be weighed: both embarrassed, much is told of their silent, ancient world. More direct, proud in their costumes are, on the other hand, the members of a **Brotherhood**: one notices the photographer to whom he gives a curious glance, while the other is caught in the moment when, pensively, he lights a cigarette.

Le due fotografie qui proposte appartengono alla prima fase della ricerca di Camisa, quella in cui si dedica con rigore non disgiunto da originalità al ritratto. I diversi viaggi compiuti nel Meridione e nell'Africa del Nord lo mettono in contatto con realtà diverse che interpreta con uno stile asciutto volutamente lontano dalla retorica che negli anni '50 aveva libera circolazione perché, si sa, i poveri sono più fotogenici e le greggi al pascolo fanno tanto folclore a buon mercato. La ripresa del primo piano del **pesce spada** che si allunga sul pavimento ci porta direttamente a osservare la donna e il bambino scalzi e seduti sulla bilancia su cui la preda verrà pesata: entrambi imbarazzati, molto raccontano del loro mondo silenzioso e antico. Più diretti, orgogliosi nei loro costumi sono, invece, i membri di una **Confraternita**: uno si accorge del fotografo cui regala uno sguardo curioso, mentre l'altro viene colto nell'attimo in cui, pensoso, si accende una sigaretta.



11[®]

ALFREDO CAMISA (1927-2007)

U Pisci Spada, 1950s
Vintage gelatin silver print
cm 27,7 x 14 | 10.9 x 5.5 in.
Photographer's credits stamps on the verso
(Timbri del fotografo al verso)

€ 1.200 - 1.800

12®

ALFREDO CAMISA (1927-2007)

Uomini della confraternita, 1956
Vintage gelatin silver print
cm 22,5 x 17 | 8.8 x 6.6 in.
Photographer's credit stamp on the verso
(Timbro del fotografo al verso)

LITERATURE
Photography Year Book 1961, Photography Magazine, pl. 00

€ 1.200 - 1.800

Silvia Camporesi (Forlì 1973) after graduating in philosophy, she approached photography in 2000 making her first works in the so-called staged photography, that is, the one where situations of cinematographic taste are created. She then devoted herself to different projects, some more intimate ones made during the lock down and others of wider range related to the reinterpretation of the Italian landscape in a declared game of dissimulation between the real world and artifactual reality. Winner of numerous awards, she also made her curatorial debut with a solo exhibition of Tina Modotti.

Silvia Camporesi (Forlì 1973) dopo la laurea in filosofia si avvicina nel 2000 alla fotografia realizzando i suoi primi lavori nell'ambito della cosiddetta staged photography, quella cioè dove si creano situazioni di gusto cinematografico. Si è poi dedicata a diversi progetti, alcuni più intimi realizzati durante il lock down e altri di più ampio respiro legati alla reinterpretazione del paesaggio italiano in un dichiarato gioco di dissimulazione fra mondo reale e realtà artefatta. Vincitrice di numerosi premi, ha anche esordito come curatrice di una personale di Tina Modotti.

Silvia Campo

oresi

Who the character of **Ophelia** is in our imagination is not so obvious because great literature transfers messages, to those who know her, that are difficult to interpret. Thus, the young woman to whom Shakespeare gifts a cruel fate becomes in Silvia Camporesi's mis en scene a romantic heroine immersed in a Pre-Raphaelite atmosphere that Julia Margaret Cameron would have liked: she occupies the whole scene horizontally and dissolves her dress in the current in which she floats. The delicate, almost washed-out colors, the shot slightly from below, the highlighting of details such as the walls flayed by salt: are we sure we are in **Venice** as the photographic reproduction of the facade of St. Mark's Cathedral certifies, or what we observe is a model with a fine realism? One can also reflect on the fact that each photograph is not the subject taken but its interpretation, so...

Chi è nel nostro immaginario il personaggio di **Ofelia** non è così scontato perché la grande letteratura trasferisce in chi la conosce messaggi difficilmente decifrabili. Così la giovane a cui Shakespeare regala un crudele destino diviene nella mis en scene di Silvia Camporesi un'eroina romantica immersa in un'atmosfera preraffaellita che sarebbe piaciuta a Julia Margaret Cameron: occupa in orizzontale tutta la scena e scioglie il suo abito nella corrente in cui galleggia. I colori delicati al limite della slavatura, la ripresa leggermente dal basso, la sottolineatura di particolari come i muri scorticati dalla salsedine: siamo sicuri di essere a **Venezia** come certifica la riproduzione fotografica della facciata della cattedrale di San Marco o quello che osserviamo è un modellino dotata di un pregevole realismo? Si può anche riflettere sul fatto che ogni fotografia non è il soggetto ripreso ma la sua interpretazione, quindi ...

13[®]

SILVIA CAMPORESI (1973)

Ofelia, 2004
Vintage C-print mounted on aluminium
cm 49,5 x 69,5 | 19.5 x 27.4 in.
Edition 2 of 2 (from an edition of 5, 3 are in other size)
Titled, dated, numbered and signed in black marker on the verso
(Edizione 2 di 2 (da un'edizione di 5, di cui 3 in altro formato);
Titolata, datata, numerata e firmata a pennarello nero al verso)

LITERATURE
C. de Gregorio (edited by), *Chi sono io? Autoritratti, identità, reputazione*, Contrasto 2017
M. Paderni (edited by), *Laboratorio Italia, La fotografia nell'arte contemporanea,* Johan and Levi 2009
M. L. Frisa (edited by), *Lo sguardo italiano Fotografie italiane di moda dal 1951 a oggi*, exhibition catalogue (Milano, Rotonda della Besana, 25 febbraio - 20 marzo 2005) Charta 2005
M. Coccia (edited by), *Robinson: Geografie naturali e dell'umano*, exhibition catalogue (Trevi, Trevi Flash Art Museum, 4 novembre 2004 - 15 gennaio 2005), Futura ed., Perugia 2004
F. Boggiano (edited by), *Suoni e Visioni. Un viaggio attraverso la musica e la fotografia negli ultimi cinquant'anni*, exhibition catalogue (Genova, Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, 26 luglio - 10 settembre 2006), Edizioni Joyce & Co. Genova 2006
R. Paiano e L. Prati (edited by), *Premio Carmen Silvestroni 2004*, Società Editrice Il Ponte Vecchio, 2004
R. Paiano (edited by), *Confini Lo spazio del corpo il corpo dello spazio*, exhibition catalogue (Forlì, oratorio di San Sebastiano, 24 Marzo - 18 Aprile 2007), La Greca Arti Grafiche 2007
C. Casali (edited by), *Silvia Camporesi*, exhibition catalogue (Ravenna, MAR Museo d'arte della città di Ravenna, dal 4 novembre al 2 dicembre 2007) 2007

Work accompanied by Certificate of authenticity released by the photographer

€ 5.000 - 6.000

14®

SILVIA CAMPORESI (1973)

Souvenir #1 (La cartolina di San Marco), 2011
Inkjet print mounted on dibond
cm 50 x 67 | 19.7 x 26.4 in.
Edition 1 of 3 (from an edition of 3 + 2 artist's proofs)
Titled, dated, numbered and signed in black felt-pen with photographer's label and credit stamp on the verso
Framed
(Edizione 1 di 3 (da un'edizione di 3 + 2 p.d.a.); Titolata, datata, numerata e firmata a pennarello nero con etichetta didascalica e timbro del fotografo al verso; Opera in cornice)

LITERATURE
S. Camporesi, B. Corà (edited by), *La Terza Venezia*, Trolley Books, 2011

Work accompanied by Certificate of authenticity released by the photographer

€ 1.600 - 1.800

Lisetta Carmi (Genoa 1924 – Cisternino, Brindisi 2022) forced by racial laws to leave high school devoted herself to the study of the piano with outstanding teachers and, after graduating from the Conservatory of Milan, began a brilliant concert career in the postwar period, which she interrupted in 1960 to devote herself to her "second life" first as a stage photographer and then as a reporter in Genoa (her work on camalli and transvestites is famous), Paris, Ireland, Israel, and India. Here she met yoga master Babaij and in 1979 began her "third life" by founding Bhole Baba ashram in Cisternino, Puglia.

Lisetta Carmi (Genova 1924 – Cisternino, Brindisi 2022) costretta dalle leggi razziali a lasciare il liceo si dedica allo studio del pianoforte con maestri di grande livello e, dopo il diploma al Conservatorio di Milano, inizia nel dopoguerra una brillante carriera concertistica che interrompe nel 1960 per dedicarsi alla sua "seconda vita" prima da fotografa di scena e poi da reporter a Genova (famosi i suoi lavori sui camalli e sui travestiti), a Parigi, in Irlanda, Israele, India. Qui conosce il maestro di yoga Babaij e nel 1979 inizia la "terza vita" fondando a Cisternino in Puglia l'ashram Bhole Baba.

Lisetta Carm

For six years starting in 1965 Lisetta Carmi closely followed the community of transvestites living in Genoa's former Jewish ghetto around Via del Campo. She established friendly relations with those people even before she photographed them for a book, **I travestiti**, which would be published in 1972 by Essedi Editions and would be opposed not only by conservative circles but also viewed with suspicion by the "friendly fire" of certain bigoted leftists. These two portraits-which appear on pages 80 and 121 of the volume-are an important testimony to the relationship that bound the photographer to her subjects: if in one case there appears a joyful display in front of the lens, in the one featuring **Lo Spagnolo** there is an intimacy highlighted by the politeness with which she shows off the photographs she intends to share. The shadow shrouding the subject is a stylistic choice that is used to emphasize the situation by making the figure emerge from the darkness: Lisetta Carmi's previous experience as a theater photographer is felt here.

Per sei anni a partire dal 1965 Lisetta Carmi segue da vicino la comunità di travestiti che vive nell'ex ghetto ebraico di Genova attorno a via del Campo. Stabilisce rapporti amicali con quelle persone prima ancora di fotografarle per un libro, **I travestiti**, che sarebbe uscito nel 1972 per le edizioni Essedi e che sarebbe stato osteggiato non solo dagli ambienti conservatori ma anche guardato con sospetto dal "fuoco amico" di certa sinistra bigotta. Questi due ritratti – che compaiono alle pagine 80 e 121 del volume – sono una importante testimonianza del rapporto che ha legato la fotografa ai suoi soggetti: se in un caso compare un gioioso esibirsi davanti all'obiettivo, in quello che vede protagonista **Lo Spagnolo** c'è una intimità sottolineata dal garbo con cui mette in mostra le fotografie che intende condividere. L'ombra che avvolge il soggetto è una scelta stilistica che serve a enfatizzare la situazione facendo emergere la figura dal buio: la precedente esperienza di Lisetta Carmi da fotografa di teatro qui si fa sentire.

15®

LISETTA CARMI (1924-2022)

I travestiti, 1960s/1970s
Gelatin silver print, printed in 1980s
cm 22,5 x 29 | 8.8 x 11.4 in.
Photographer's credit stamp on the verso
(Timbro del fotografo al verso)

LITERATURE
L. Carmi, *I Travestiti*, Essedi Editrice, Genova, 1972, p. 80

€ 1.500 - 2.000

16®

LISETTA CARMI (1924-2022)

I travestiti - Lo Spagnolo, 1960s
Vintage gelatin silver print
cm 24 x 18 | 9.4 x 7.1 in.
Titled in black ink with photographer's credit stamp on the verso
Framed
(Titolata a penna nera con timbro del fotografo al verso; Opera in cornice)

LITERATURE
L. Carmi, *I Travestiti*, Essedi Editrice, Genova, 1972, p. 122

€ 1.500 - 2.000

Virgilio Carnisio (Milan 1938) began photographing in the early 1960s and, fearing that a false interpretation of modernity could destroy the classic architecture of his city, he wandered between the centre and the suburbs, documenting in black and white courtyards, railing houses, taverns, neighbourhoods such as Isola and Garibaldi, old shops and artisan workshops with the anthropological and social approach dear to classic reportage. He creates, in particularly accurate exhibitions and books, an articulate survey of Milan to which he combines investigations on Valsesia and the realities of Europe, Asia and America, the destinations of his travels.

Virgilio Carnisio (Milano 1938) inizia a fotografare nei primi anni ’60 e, temendo che una falsa interpretazione della modernità potesse cancellare le classiche architetture della sua città, vagabondando fra centro e periferia documenta in bianco e nero cortili, case di ringhiera, osterie, quartieri come l’Isola e il Garibaldi, vecchie botteghe, laboratori artigiani col taglio antropologico e sociale caro al classico reportage. Crea così, in mostre e libri particolarmente accurati, un’indagine articolata di Milano cui accosta indagini sulla Valsesia e su realtà di Europa, Asia e America, mete dei suoi viaggi.

gilio Carnisio

If today the **Naviglio** is the scene of nightlife, in the 1960s it maintained the memory of an ancient Milan crossed by waterways. Always far from the traps of nostalgia (because the good old days were not so good), Virgilio Carnisio dwells on the simple harmony of the façade of a house reflected on the surface of the canal, but knows how to surprise with the figure of the woman washing clothes leaning against a stone slab, 'brellin' in Milanese. The gaze focuses on her, on those ancient gestures that still survive and smell of reality. On 13 January 1985 it was Sunday, at the San Siro stadium the Milan team was playing against Como and the spectators ended up being distracted (not the visitors, who won 2-0) because the snow was whitening the field and would continue to fall for four days, covering the entire city. For a photographer like Carnisio, a thousand possibilities opened to capture spectacular images like this one, which captures from afar the crossing of the pedestrians walking across **Piazza del Duomo** on the path traced in the snow. The photograph, which alludes to both the new landscape and the industriousness of a city that never stands still, became the cover of the volume *Under the Snow of Milan* that Carnisio published in the following months.

Se oggi il **Naviglio** è il teatro della movida, negli anni '60 manteneva il ricordo di una antica Milano attraversata da vie d'acqua. Sempre lontano dalle trappole della nostalgia (perché i bei tempi andati non erano poi tanto belli), Virgilio Carnisio si sofferma sulla semplice armonia della facciata di una casa che si riflette sulla superficie del canale ma sa sorprendere con la figura della donna che lava i panni appoggiata a una lastra di pietra, in milanese "brellin". Lo sguardo si concentra su di lei, su quei gesti antichi che ancora sopravvivono e profumano di realtà. Il 13 gennaio 1985 era domenica, a San Siro il Milan giocava con il Como e gli spettatori finirono per distrarsi (non gli ospiti che vinsero 2 a 0) perché la neve imbiancava il campo e avrebbe continuato a scendere per quattro giorni coprendo l'intera città. Per un fotografo come Carnisio si spalancarono mille possibilità di cogliere immagini spettacolari come questa che riprende da lontano il passaggio dei pedoni che attraversavano **Piazza del Duomo** sul sentiero tracciato nella neve. La fotografia, che allude sia al nuovo paesaggio sia all'operosità di una città mai ferma, divenne la copertina del volume *Sotto la neve di Milano* che Carnisio pubblicò nei mesi successivi.

17®

VIRGILIO CARNISIO (1938)

Milano, Piazza del Duomo, 1985
Inkjet print, printed later
cm 60 x 90 | 23.6 x 35.4 in.
Edition 19 of 20
Titled, signed and dated in black ink with *AFI* stamp on the verso
(Edizione 19 di 20; Titolata, firmata e datata a penna nera con timbro *AFI* al verso)

LITERATURE
Sotto la neve di Milano. Fotografie di Virgilio Carnisio, Edizioni Photo Project, Perugia, 1985, cover

Work accompanied by Certificate of authenticity released by *AFI* and signed by the photographer

€ 1.000 - 1.500

18®

VIRGILIO CARNISIO (1938)

Milan, 1960s/1970s
Inkjet print, printed later
cm 50 x 39,7 (cm 34,3 x 34,3 picture) |
9.7 x 15.6 in. (13.5 x 13.5 in. picture)
Signed in black ink on the white inferior recto margin
(Firmata a penna nera al margine bianco inferiore recto)

€ 250 - 350

Vincenzo Castella (Naples 1952) is an author of a thousand interests as evidenced by his degree in Cultural Anthropology. A professional guitarist, director in 1976 of the film “Hammie Nixon’s People” shot in the U.S. on blues culture, it is in the field of photography that he establishes himself with cultured references ranging from Paul Strand to James Joyce that guide him in a research on cities such as his native Naples and Milan where he lives. In this role he participated in 1984 with some images of interiors and one of exteriors in the project “Viaggio in Italia,” developing since then an interest in urban space that characterizes the most recent works exhibited in international exhibitions published in books and magazines.

Vincenzo Castella (Napoli 1952) è un autore dai mille interessi come dimostra la sua laurea in Antropologia Culturale. Chitarrista di livello professionale, regista nel 1976 del film “Hammie Nixon’s People” girato negli Usa sulla cultura blues, è in campo fotografico che si afferma con riferimenti colti che variano da Paul Strand a James Joyce che lo guidano in una ricerca sulle città come la natia Napoli e Milano dove vive. In questa veste partecipa nel 1984 con alcune immagini di interni e una di esterni al progetto “Viaggio in Italia” sviluppando da allora un interesse per lo spazio urbano che caratterizza i lavori più recenti esposti in mostre internazionali pubblicati su libri e riviste.

Vince

enzo Castella

These two views of **Naples** well explain the expressive approach that characterizes Vincenzo Castella's vision. The outdoor shot is all played out on perspective planes: the first, that of the terrace surrounded by a wall, brings us closer to the statue that stands almost in the void and reminds us of the rock that emerges from the sea caressed by the froth of the waves crashing against it. It is Castella himself who reminds us that panoramas of this kind do not correspond to the movements of the eye because visions like his must be lucidly aseptic. The second photograph presented here is also indicative of another aspect dear to the photographer: the lighting. This enriches the subject-in this case, a simple wall from which three framed images hang awkwardly exposed - not because it is illuminated, but because it is observed from a new angle.

Queste due vedute di **Napoli** ben spiegano l'approccio espressivo che caratterizza la visione di Vincenzo Castella. La ripresa in esterno è tutta giocata sui piani prospettici: il primo, quello della terrazza circondata da un muro, ci avvicina alla statua che svetta quasi nel vuoto e ci rimanda allo scoglio che emerge dal mare accarezzato dalla spuma delle onde che gli si frangono contro. È lo stesso Castella a ricordare che panoramiche di questo genere non corrispondono ai movimenti dell'occhio perché visioni come la sua devono essere lucidamente asettiche. Anche la seconda fotografia qui presentata è sintomatica, sia pure di altro aspetto caro al fotografo: quello dell'illuminazione. Questa impreziosisce il soggetto – in questo caso una semplice parete da cui pendono esposto in malo modo tre immagini incorniciate – non perché illuminato, ma perché osservato da una inedita angolazione.

19[®]

VINCENZO CASTELLA (1952)

Napoli, 1985
Vintage chromogenic print
cm 29,8 x 41,5 (cm 26,7 x 33,8 picture) |
11.7 x 16.3 in. (10.5 x 13.3 in. picture)
Monog. *VC and* dated in pencil with photographer's credit blindstamp on the lower white recto margin
(Siglata*VC* e datata a matita con timbro a secco del fotografo al margine bianco inferiore recto)

LITERATURE
I. Bignardi (edited by), *Zone: Vincenzo Castella*, Art&, 1991, p. 91
A. C. Quintavalle (edited by), *Muri di carta*, Electa, Milan, 1993, p. 287
D. M. Pagano (edited by), *Blow up - la fotografia a Napoli 1980-1990*, artem, 2014

€ 1.200 - 1.800

20®

VINCENZO CASTELLA (1952)

Monte S. Giacomo, Salerno, 1975
Vintage cromogenic print
cm 35,4 x 27,6 (cm 34 x 22,5 picture) |
14 x 10.9 in. (13.4 x 8.9 in. picture)
Signed, dated and titled in black ink on the white inferior recto margin and dedicated and signed in blue pencil on the verso of the frame
Framed
(Firmata, datata e titolata a penna nera al margine bianco inferiore recto e dedicata e firmata a matita blu al verso della cornice; Opera in cornice)

€ 800 - 1.200

Giuseppe Cavalli (Lucera, Foggia 1904 – Senigallia, Ancona 1961) was born into a family of landowners and, although he graduated in law, he preferred to devote himself to the world of art following in the footsteps of his twin brother Emanuele, an successful painter. A very cultured man, he developed in practice as well as in theory a type of photography that was as far away from pictorialism as from the hated fascist emphasis. In 1947, he founded the photographic group La Bussola in Milan, for which he drew up the manifesto that referred to Croce's aesthetics, and in 1954, in Senigallia, where he had moved, the Gruppo Misa.

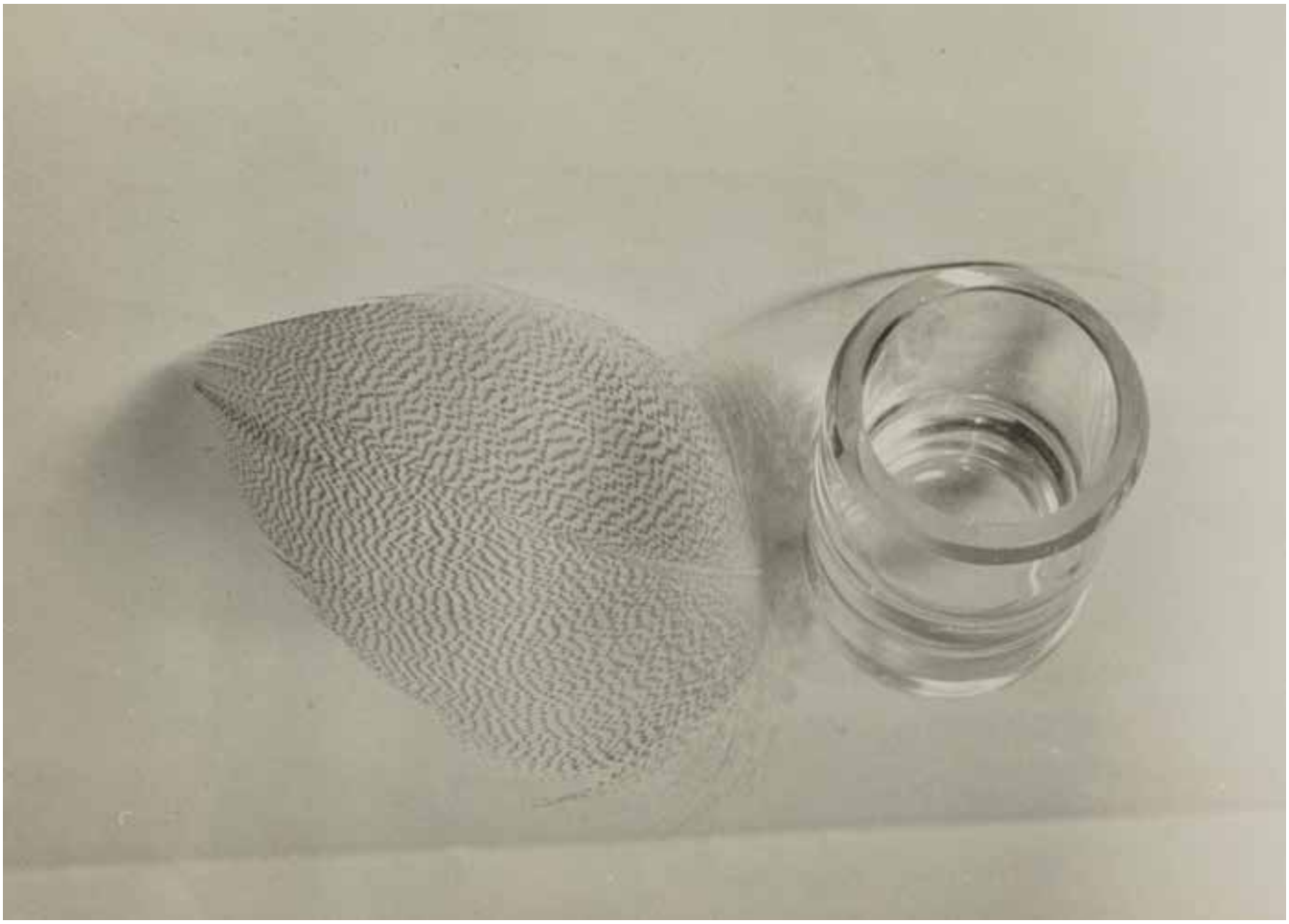
Giuseppe Cavalli (Lucera, Foggia 1904 - Senigallia, Ancona 1961) nasce in una famiglia di proprietari terrieri e, pur laureandosi in giurisprudenza, preferisce dedicarsi al mondo dell'arte sulle orme del fratello gemello Emanuele affermato pittore. Uomo molto colto, elabora nella pratica come nella teoria un tipo di fotografia lontana dal pittorialismo come dalla odiata enfasi fascista. Nel 1947 fonda a Milano il gruppo fotografico La Bussola di cui redige il manifesto che si richiama all'estetica crociana e nel 1954 a Senigallia, dove si era trasferito, il Gruppo Misa.

Giuse

ppe Cavalli

'*The important axiom is that in art the subject is of no importance, what counts is that the work has reached the sky of art: whether it is beautiful or not*' wrote Cavalli in the Manifesto of the Compass, and these words can guide us in reading these two images that are symptomatic of his choices. In the **still life**, the lightness of the feather prevails, juxtaposed with the physicality of the glass vase, elements united by the fact that they draw two delicate shadows in the background. In the **landscape**, on the other hand, it is the horizontal lines that occupy the space and draw a deliberate harmony. In both cases, the idea of the predominance of form over subject, of signifier over signified, is confirmed. We are also in front of two superb examples of how to make high key prints, that is, making light tones prevail in all their nuances.

"*L'assioma importante è che in arte il soggetto non ha nessuna importanza, quello che conta è che l'opera abbia raggiungo il cielo dell'arte: sia bella o no*" scriveva Cavalli nel Manifesto della Bussola e queste parole possono guidare alla lettura di queste due immagini sintomatiche delle sue scelte. Nella **natura morta** prevale la lievità della piuma accostata alla fisicità del vaso di vetro, elementi accomunati dal fatto di disegnare sullo sfondo due delicatissime ombre appena accennate. Nel **paesaggio**, invece, a occupare lo spazio sono le linee orizzontali capaci di disegnare una voluta armonia. In entrambi i casi si conferma l'idea della predominanza della forma sul soggetto, del significante sul significato. Siamo anche di fronte a due superbi esempi di come si realizzano stampe in high key, cioè, facendo prevalere i toni chiari che si inseguono in tutte le loro sfumature.



21°

GIUSEPPE CAVALLI (1904-1961)

Untitled (Still life), 1940s/1950s
Vintage gelatin silver print
cm 12,2 x 17 | 4.8 x 6.7 in.
Photographer's credit stamp on the verso
(Timbro del fotografo al verso)

€ 4.000 - 5.000

22®

GIUSEPPE CAVALLI (1904-1961)

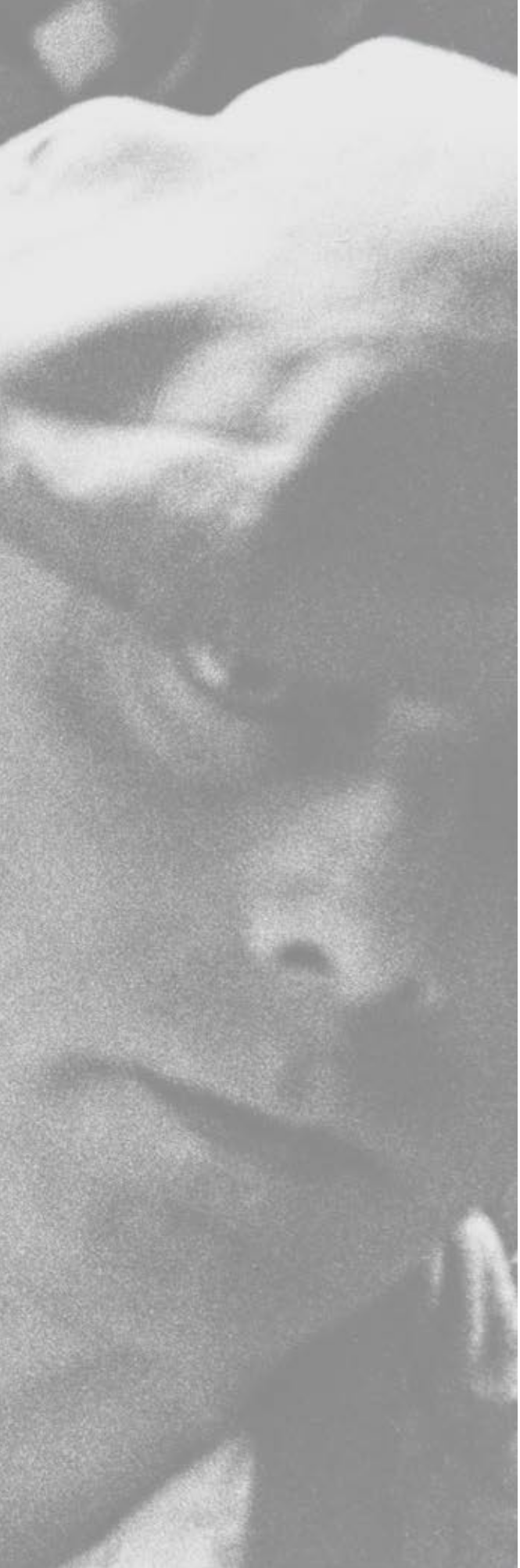
Senigallia (Ancona), 1950
Vintage gelatin silver print
cm 35,8 x 28,4 | 14.1 x 11.2 in.
Signed and titled in black ink on the verso
Framed
(Firmata e titolata a penna nera al verso; Opera in cornice)

€ 4.000 - 5.000

Carla Cerati (Bergamo 1926 - Milan 2016) transformed her youthful artistic flair into a passion for photography that led her to make her first professional images of theater and then, in the 1960s, to investigate the world of youth by collaborating with newspapers such as L'Illustrazione Italiana and L'Espresso. Then she documents the theatrical avant-garde (Kantor, Carmelo Bene, the Living Theater) and the protagonists of the cultural world to marry the social commitment that leads her to make important reportages and to sign with Gianni Berengo Gardin the fundamental volume "Morire di classe." She finally devoted herself to a careful photographic reflection on the female body. Also important was her activity as a writer.

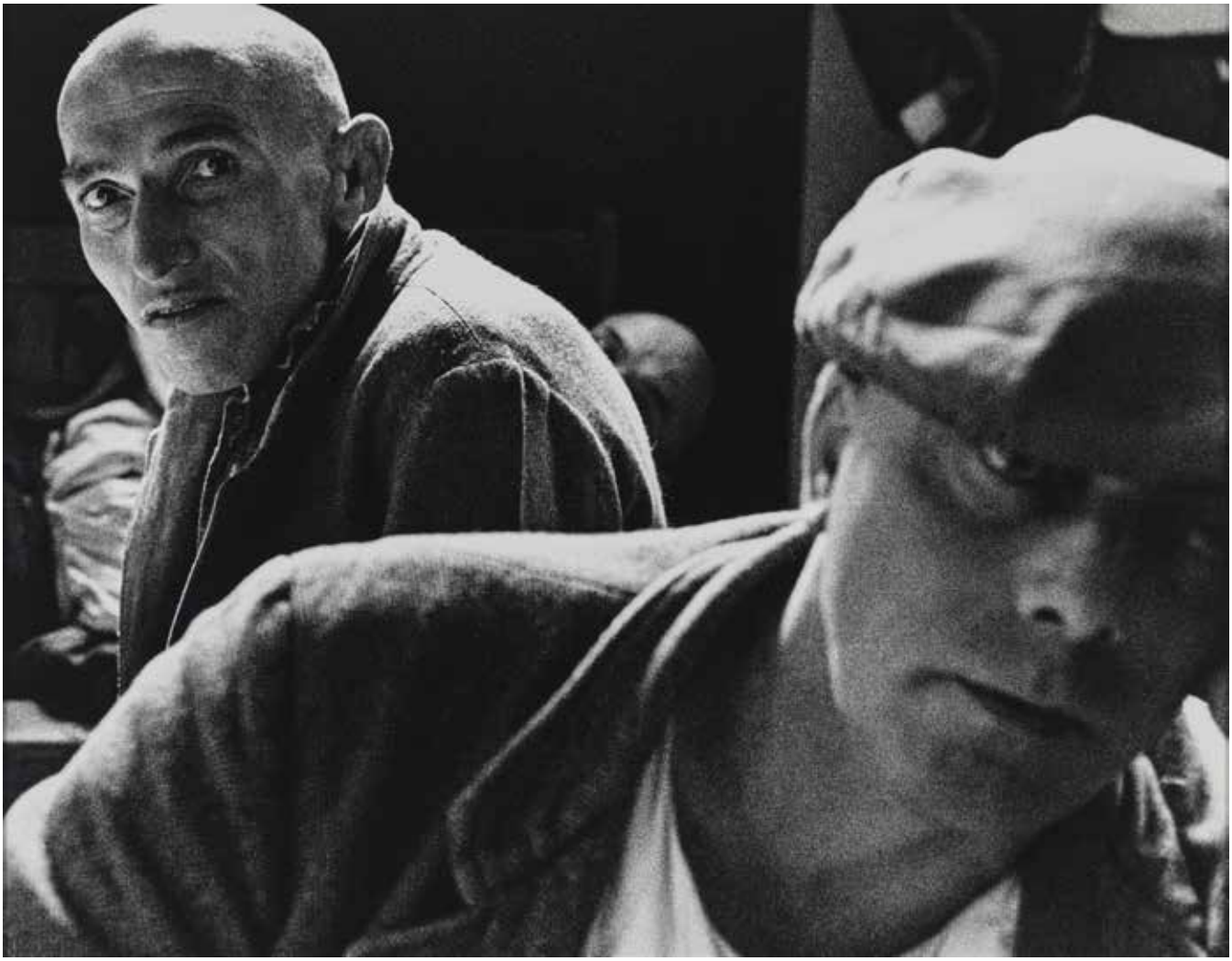
Carla Cerati (Bergamo 1926 - Milano 2016) trasforma il giovanile estro artistico in passione per la fotografia che la porta a realizzare le prime professionali immagini di teatro e poi, negli anni '60, a indagare nel mondo giovanile collaborando con testate come L'Illustrazione Italiana e L'Espresso. Documenta poi le avanguardie teatrali (Kantor, Carmelo Bene, il Living Theater) e i protagonisti del mondo culturale per sposare l'impegno sociale che la porta a realizzare importanti reportage e a firmare con Gianni Berengo Gardin il fondamentale volume "Morire di classe". Si dedica infine a un'attenta riflessione fotografica sul corpo femminile. Altrettanto importante è stata la sua attività di scrittrice.

Carla Cerati



Between these two images is ideally placed the complicated professional story of Carla Cerati. When, at the end of the 1960s Franco Basaglia began his battle for the closure of mental institutions, real prison that denied dignity to those who were not cured but imprisoned, an important contribution to the success of the law that bears his name was constituted by that small but intense book published by Einaudi in 1969 characterized by the beautiful title **Morire di classe** that Carla Cerati signed with Gianni Berengo Gardin. The close shot on the faces of people to whom no one gave attention indicates the desire to establish a contact to give them back that dignity every day trampled on. The framing that crosses the subjects gives to the picture a dynamism that seems to indicate hope. When, on the other hand, Carla Cerati begins to question herself about the female body (the volume **Corpo di donna** will be published by Mazzotta in 1978) what interests her is to investigate forms, to chase lines, to try to sublimate the traditional concept of femininity in a research that becomes almost abstract. Continuing her research she arrives, as in this case, to expertly use the contrasts of black and white to arrive at a seductive harmony.

Fra queste due immagini si colloca idealmente la complessa vicenda professionale di Carla Cerati. Quando, alla fine degli anni ’60 Franco Basaglia inizia la sua battaglia per la chiusura dei manicomi, vere istituzioni carcerarie che negavano dignità a quanti non venivano curati ma reclusi, un contributo importante alla vittoria della legge che porta il suo nome fu costituito da quel piccolo ma intenso libro pubblicato da Einaudi nel 1969 caratterizzato dal bellissimo titolo **Morire di classe** che Carla Cerati firma con Gianni Berengo Gardin. Lo scatto ravvicinato sui visi di persone cui nessuno dedicava attenzione indica il desiderio di stabilire un contatto per restituire loro quella dignità ogni giorno calpestata. L’inquadratura che incrocia i soggetti conferisce all’immagine un dinamismo che sembra l’indice di una speranza. Quando, invece, Carla Cerati comincia a interrogarsi sul corpo femminile (il volume **Corpo di donna** sarà edito da Mazzotta nel 1978) ciò che le interessa è indagare sulle forme, inseguire le linee, cercare di sublimare il tradizionale concetto di femminilità in una ricerca che si fa quasi astratta. Proseguendo nella ricerca arriva, come in questo caso a usare con perizia i contrasti del bianco e nero per giungere a una seducente armonia.



23[®]

CARLA CERATI (1926)

Morire di classe, Manicomio di Parma, 1969
Vintage gelatin silver print
cm 24 x 30,5 | 9.4 x 12 in.
Photographer's credit stamp on the verso
(Timbro del fotografo al verso)

LITERATURE
F. Basaglia (edited by), *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, Einaudi, Milano, 1969

€ 1.000 - 1.500

24®

CARLA CERATI (1926)

Forma di Donna, 1972
Gelatin silver print, printed in 2007
cm 4,4 x 8,4 (cm 11,8 x 17,5 cardboard) |
1.7 x 3.3 in. (4.6 x 6.9 in. cardboard)
Signed and dated in black ink on the cardboard recto
(Firmata e datata a penna nera al cartoncino recto)

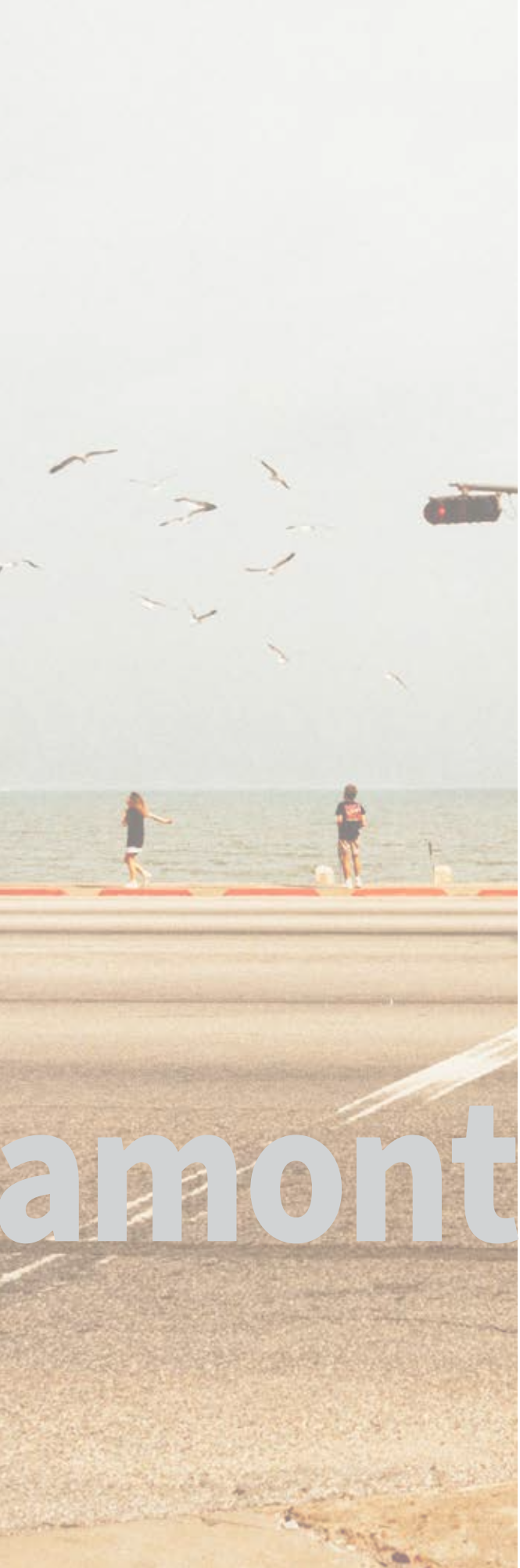
LITERATURE
Carla Cerati, *Forma di Donna*, Mazzotta, Milano, 1978, p. 27

€ 500 - 800

Giovanni Chiaramonte (Varese 1948 - Milan 2023) immediately has references both in the photography of Alfred Stieglitz and Minor White and, above all, in the work on the Italian landscape of Luigi Ghirri with whom he formed a friendship that led him to found with him the Punto e Virgola publishing house and to collaborate on projects such as “Viaggio in Italia” and “Esplorazioni sulla via Emilia.” If wide and varied was his activity as an author characterized by the use of color that led him to create important exhibitions collaborating with international institutions, equally significant was his activity as a cultural promoter also in the direction of series for the publishers Motta, Jaca Book, SEI, Meridiana, Ultreya.

Giovanni Chiaramonte (Varese 1948 – Milano 2023) ha da subito dei riferimenti sia nella fotografia di Alfred Stieglitz e Minor White sia, soprattutto, nell’opera sul paesaggio italiano di Luigi Ghirri con cui stringe un’amicizia che lo porta a fondare con lui la casa editrice Punto e Virgola e a collaborare a progetti come “Viaggio in Itala” e “Esplorazioni sulla via Emilia”. Se ampia e variegata è stata la sua attività di autore caratterizzato dall’uso del colore che lo ha portato a realizzare importanti mostre collaborando con istituzioni internazionali, altrettanto significativa la sua attività di promotore culturale anche nella direzione di collane per gli editori Motta, Jaca Book, SEI, Meridiana, Ultreya.

Giovanni Chiar



amonte

In Giovanni Chiaramonte's poetics, photography shot in medium and large format and printed from color negative plays a central role because here technique is not for its own sake, but functional to the message it wants to convey. Immersed in a philosophical dimension that tends openly toward the spiritual, the photographer's path confronts authors such as Andrej Tarkovskij (of the director he discovers and disseminates, publishing it in a book, the photographic activity) in search of Mediterranean-style atmospheres emphasized, as in these two examples, by warm and delicate chromatics that he captures in Italy, Europe and the Middle East, but which he also transfers to the American landscape. In Texas, in a small town with the high-sounding name of Corpus Christy, he photographs a large parking area in the style that has in its time characterized American photography of the so-called Dialectical Landscape. The space is defined by a distant horizon while it is the tall poles in the shape of an inverted L that ideally dialogue with the white stripes of the pavement. The photograph appears in the volume "Westword" published in 2014 by Ultreya.

Nella poetica di Giovanni Chiaramonte la fotografia scattata in medio e grande formato e stampata da negativo colore ha un ruolo centrale perché qui la tecnica non è fine a sé stessa, ma funzionale al messaggio che vuole trasmettere. Immerso in una dimensione filosofica che tende dichiaratamente allo spirituale, il percorso del fotografo si confronta con autori come Andrej Tarkovskij (del regista scopre e diffonde, pubblicandola in un libro, l'attività fotografica) alla ricerca di atmosfere di stampo mediterraneo sottolineate, come in questi due esempi, da cromatismi caldi e delicati che coglie in Italia, Europa e Medio Oriente, ma che trasferisce anche nel paesaggio americano. In Texas, in una cittadina dall'altisonante nome di Corpus Christy, fotografa un grande parcheggio con quello stile che ha a suo tempo caratterizzato la fotografia americana del cosiddetto Dialectical Landscape. Lo spazio è definito da un orizzonte lontano mentre sono gli alti pali a forma di elle rovesciata a dialogare idealmente con le strisce bianche della pavimentazione. La fotografia compare nel volume "Westword" pubblicato nel 2014 da Ultreya.

25®

GIOVANNI CHIARAMONTE (1948-2023)

Padre Pescatore, Corpus Christi, TX, 1991
Inkjet print, printed later
cm 40,5 x 50,5 (cm 38 x 38 picture) |
15.9 x 19.9 in. (14.9 x 14.9 in. picture)
Edition 1 of 9
Monog. *GC* and dated in black ink with photographer's credit blindstamp on the white inferior recto margin and numbered, titled, signed and dated in black ink on the verso
(Edizione 1 di 9; Siglata *GC* e datata a penna nera con timbro a secco del fotografo al margine bianco inferiore recto e numerata, titolata, firmata e datata a penna nera al verso)

€ 1.000 - 1.500

26®

GIOVANNI CHIARAMONTE (1948-2023)

Canopo, Tivoli, 1990
Vintage C-print
cm 30,4 x 39,5 (cm 27,8 x 36 picture) |
12 x 15.6 in. (10.9 x 14.2 in. picture)
Monog *GC* and dated in black ink on the white inferior recto margin
(Siglata *GC* e datata a penna nera al margine bianco inferiore recto)

LITERATURE
U. Fiori, *Giovanni Chiaramonte, Penisola delle figure*, 24ore Cultura, Milan, 1993, p. 15

€ 800 - 1.200

Mario Cresci (Chiavari, Genoa 1942) attended the Advanced Course in Industrial Design in Venice where he met Italo Zannier who introduced him to photography. He moved to Basilicata first in 1967 when he made his debut with visionary photographic work on Tricarico and then in 1968 where he opened the region's first graphic design studio in Matera. A multifaceted photographer, he moves from conceptual research (his is in 1969, at the gallery Il Diaframma in Milan, the first photographic environement) to that of anthropological taste, from the investigation of the landscape with which he participates in "Viaggio in Italia" to recent considerations on the relationship between works and their representation. Intense also his teaching experience in various cities and the direction from 1991 to 2000 of the Accademia Carrara in Bergamo, where he lives.

Mario Cresci (Chiavari, Genova 1942) frequenta il Corso Superiore di Industrial Design a Venezia dove conosce Italo Zannier che lo introduce alla fotografia. Si trasferisce in Basilicata prima nel 1967 quando esordisce con un visionario lavoro fotografico su Tricarico e poi nel 1968 dove a Matera apre il primo studio grafico della regione. Fotografo poliedrico passa dalla ricerca concettuale (è suo nel 1969, alla galleria il Diaframma di Milano, il primo environement fotografico) a quella di gusto antropologico, dall'indagine sul paesaggio con cui partecipa a "Viaggio in Italia" alla riflessione recente sul rapporto fra le opere e la loro rappresentazione. Intensa anche la sua attività didattica in varie città e la direzione dal 1991 al 2000 dell'Accademia Carrara a Bergamo dove vive.

Mario Cresci

He could, working in one of the regions of what used to be called the deep south, pick up the thread of the great reportage tradition, but Mario Cresci has fortunately always been a restless spirit, always looking for something not taken for granted that so often runs under the veins of the real. So he came into the homes of his new fellow citizens and they showed him photographs kept at home and often from those of their relatives who had emigrated to faraway countries. This created a visual short-circuit in the contrast, clearly visible here, between the poverty of the protagonist's home as shown by the wall behind her and the exhibited elegance of those who put on party clothes for the portrait. The conceptual and the anthropological merge, on the other hand, in the Matera interior where the precision of the details of the house is contrasted by the face of the protagonist who moves during the shot to evoke an ethereal presence of his own as if he were passing over the objects of the house.

Poteva, operando in una delle regioni di quello che un tempo si chiamava profondo Sud, riprendere il filo della peraltro grande tradizione reportagistica, ma Mario Cresci è sempre stato per fortuna uno spirito inquieto, sempre alla ricerca di quel qualcosa di non scontato che tanto spesso scorre sotto le vene del reale. Così è entrato nelle case dei suoi nuovi concittadini e loro gli hanno mostrato le fotografie tenute in casa e spesso provenienti da quanti dei loro parenti erano emigrati in paesi lontani. Ne è così risultato un cortocircuito visivo nel contrasto, qui ben visibile, fra la povertà della casa della protagonista testimoniata dal muro alle sue spalle e l'eleganza esibita di chi per il ritratto ha messo gli abiti della festa. Il concettuale e l'antropologico si fondono, invece, nell'interno materano dove alla precisione dei dettagli dell'abitazione si contrappone il volto del protagonista che si muove durante lo scatto per evocare una sua presenza eterea come fosse di passaggio rispetto agli oggetti di casa.

27[®]

MARIO CRESCI (1942)

2a fase ritratto reale Tricarico, 1972
Vintage gelatin silver print on polycoated paper
cm 40 x 30 (cm 17,5 x 25 picture) |
15.7 x 11.8 in. (6.9 x 9.8 in. picture)
Titled, dated and signed in black ink on the white inferior recto margin
(Titolata, datata e firmata a penna nera al margine bianco inferiore recto)

€ 1.200 - 1.600

28[®]

MARIO CRESCI (1942)

Ritratti Mossi, Matera, Lucania, 1979
Vintage gelatin silver print
cm 17,1 x 23 | 6.7 x 9 in.
Signed, dated and titled in black ink with photographer's credit stamp on the verso
(Firmata, datata e titolata a penna nera con timbro del fotografo al verso)

€ 1.200 - 1.800

Gaetano D'Agata (Aci Sant'Antonio, Catania 1883 - Taormina 1949) has always been a decidedly unusual author: although he carried out his work in his famous studio located in the center of Taormina, the town he chose after marrying a local girl, he traveled to Spain, Ireland, India and the United States where, in New York, he opened even if only for a short time a studio. Above all, he achieved economic success with genre scenes (the classic characters wearing traditional clothes or exhibiting their crafts) and Sicilian landscapes, all subjects aimed at tourists and destined to appear on postcards. He also devoted himself with dedication to the male nude.

Gaetano D'Agata (Aci Sant'Antonio, Catania 1883 – Taormina 1949) è sempre stato un autore decisamente insolito: pur avendo svolto la sua attività nel suo celebre studio posto nel centro di Taormina, la città scelta dopo aver sposato una ragazza locale, ha viaggiato in Spagna, Irlanda, India e Stati Uniti dove, a New York, aprì sia pure per poco tempo uno studio. Il successo soprattutto economico lo ottenne con le scene di genere (i classici personaggi che indossavano gli abiti tradizionali o esibivano i loro mestieri) e con i paesaggi siciliani, tutti temi rivolti ai turisti e destinati a comparire nelle cartoline. Si è anche dedicato con dedizione al nudo maschile.

Gaetano D'Ag

gata

Even though some scientific evidence is lacking, it appears that D'Agata was for some time an assistant to Wilhelm von Gloeden. It remains a fact that, for obvious reasons of proximity, he must have known the German photographer's work well, but while he does not appear interested in following in his footsteps on the theme of landscape, it is to that of the male nude that he takes decisive inspiration. As should always be, one should never directly compare the authors with each other, but in this case it is inevitable to do so because if in the **two male nudes** shot from behind placed against a rock the reference to von Gloeden can be imagined, in "**Caino**" we are in front of the repetition of the same famous shot taken by the German photographer in 1898 with the only variation of having the sea instead of the mountain as background. On the other hand, it should be considered that von Gloeden had already practiced a reproposition, that of Hyppolite Flandrin's painting made in 1836 and exhibited since 1855 in the Louvre with a title "Giovane uomo nudo" that does not allude to Cain.

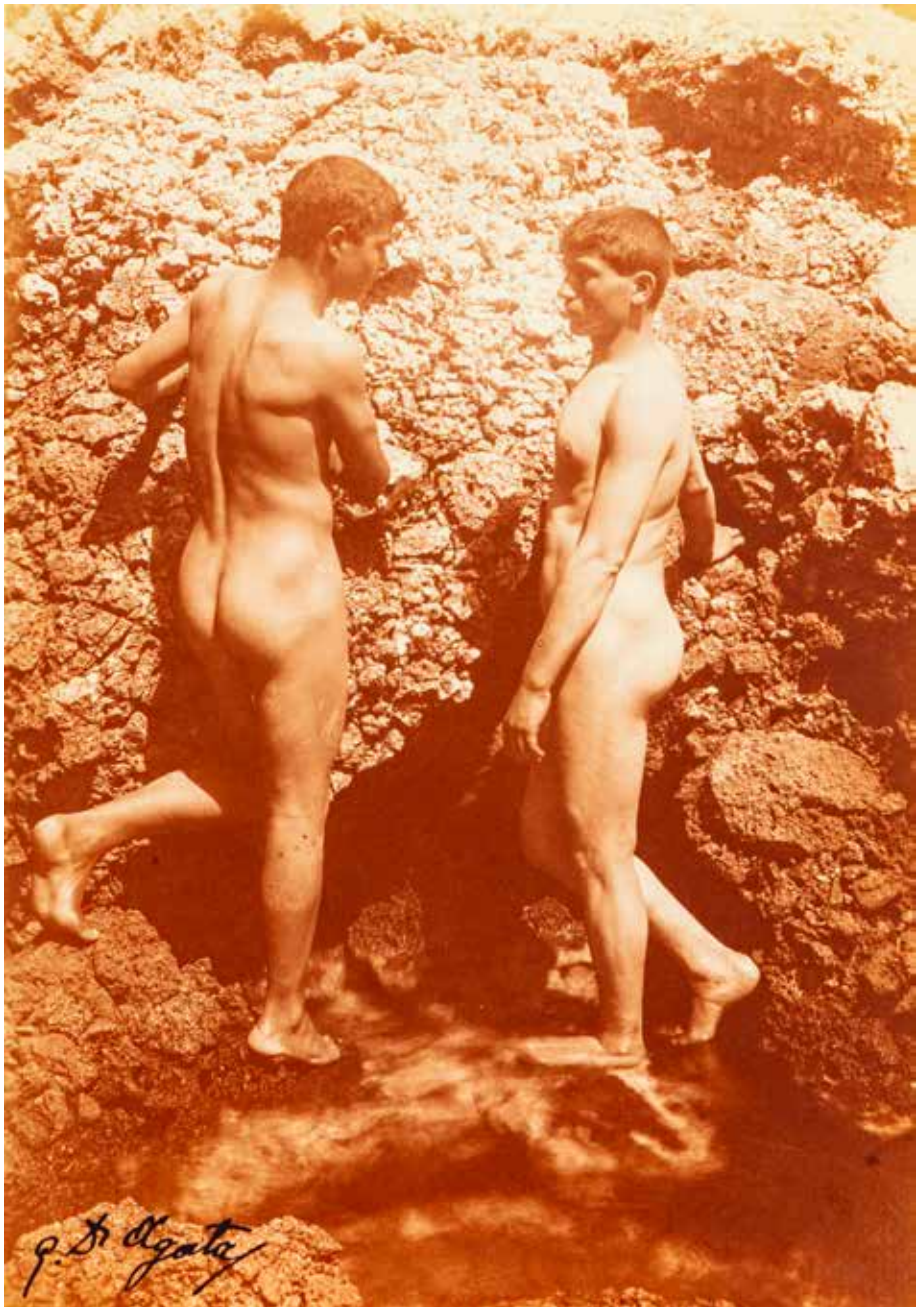
Anche se mancano alcuni riscontri scientifici, sembra che D'Agata sia stato per qualche tempo assistente di Wilhelm von Gloeden. Sta di fatto che, per ovvie ragioni di vicinanza, doveva ben conoscere il lavoro del fotografo tedesco ma, mentre non appare interessato a seguirne le tracce sul tema del paesaggio, è a quello del nudo maschile che si ispira con decisione. Come sempre dovrebbe essere, non bisognerebbe mai mettere a confronto diretto gli autori fra di loro, ma in questo caso è inevitabile farlo perché se nei **due nudi maschili** ripresi di spalle accostati a una roccia il richiamo a von Gloeden si può immaginare, in "**Caino**" siamo di fronte alla riproposizione della stessa celebre ripresa realizzata dal fotografo tedesco nel 1898 con la sola variante di avere il mare invece della montagna come sfondo. D'altra parte, c'è da considerare che già quest'ultimo si era esercitato in una riproposizione, quella del dipinto di Hyppolite Flandrin realizzato nel 1836 ed esposto dal 1855 al Louvre con un titolo "Giovane uomo nudo" che non allude a Caino.

29

GAETANO D'AGATA (1883-1949)

Caino, 1910s
Gelatin silver print, rephotograph from original print
cm 28,5 x 37,5 (cm 26 x 35 picture) |
11.2 x 14.7 in. (10.2 x 13.7 in. picture)
Photographer's signature from the original on the image with photographer's credit stamp on the verso
(Firma del fotografo da originale sull'immagine con timbro del fotografo al verso)

€ 500 - 800



30

GAETANO D'AGATA (1883-1949)

Untitled (Male nudes), 1890s
Salt print
cm 23,5 x 17 (cm 22 x 15 picture) |
9.2 x 6.5 in. (8.5 x 5.9 in. picture)
Signed in black ink on the lower left image with photographer's credit stamp and *347* on the verso
(Firmata a penna nera sull'immagine in basso a sinistra con timbro del fotografo e *347* al verso)

€ 800 - 1.200

Mario De Biasi (Sois, Bolzano 1923 - Milan 2013) began photographing in Germany, where he had been deported during World War II. In 1948 he presented his first solo exhibition at the Circolo Fotografico Milanese, and in 1953 he became a professional working in the staff of the magazine Epoca to which he would remain bound until its closure in 1997 and for which he would publish more than a hundred covers and countless photo shoots making several trips around the world. Extremely versatile, he produced countless exhibitions and published books on a wide variety of subjects.

Mario De Biasi (Sois, Bolzano 1923 – Milano 2013) inizia a fotografare in Germania, dove era stato deportato durante la Seconda Guerra Mondiale. Nel 1948 presenta la sua prima mostra personale al Circolo Fotografico Milanese e nel 1953 diventa professionista lavorando nello staff della rivista Epoca cui resterà legato fino alla sua chiusura nel 1997 e per cui pubblicherà più di cento copertine e innumerevoli servizi scattati facendo più volte il giro del mondo. Estremamente versatile, ha realizzato innumerevoli mostre e pubblicato libri sui più svariati argomenti.

Mario De Bia

Mario De Biasi immediately acquired a personal style that led him to observe reality with curiosity without distinguishing between the great personalities he portrayed - from Brigitte Bardot to Marlene Dietrich - to simple people caught in their spontaneity with the eye of the valuable reporter. It is interesting to note that this ability is already found in "**Domenica d'agosto**", the shot taken still as an amateur anticipating the gesture of the girl who, to avoid getting wet, enters the puddle with her bicycle and joyfully lifts her legs. A curiosity: the negative of this photograph has been lost. Instead, "**Gli italiani si voltano**" was made when De Biasi was already a professional: the weekly Bolero Film asked Epoca to borrow him for a report on Moira Orfei in Milan. The shoot begins in Piazza San Babila, and the queue of curious people follow him along Corso Vittorio Emanuele to Piazza del Duomo. Here De Biasi has the idea of shooting the girl from behind wrapped in a tight white dress, silhouetted against the wall of men watching her fascinated. Fifty years later the photograph will be shown at the Guggenheim in New York in an exhibition on Italian art curated by Germano Celant.

Mario De Biasi ha da subito acquisito uno stile personale che lo ha indotto a osservare la realtà con curiosità senza distinguere fra i grandi personaggi che ha ritratto – da Brigitte Bardot a Marlene Dietrich – alle semplici persone colte nella loro spontaneità con l'occhio del reporter di valore. È interessante osservare che questa capacità si trova già in "**Domenica d'agosto**", lo scatto realizzato ancora da dilettante anticipando il gesto della ragazza che, per evitare di bagnarsi entra con la bicicletta nella pozzanghera e solleva gioiosamente le gambe. Una curiosità: di questa fotografia è stato perduto il negativo. "**Gli italiani si voltano**" è invece stata realizzata quando già De Biasi era un professionista: il settimanale Bolero Film lo chiede in prestito a Epoca per un servizio su Moira Orfei a Milano. Le riprese cominciano in piazza San Babila e il codazzo di curiosi lo segue lungo corso Vittorio Emanuele fino a piazza del Duomo. Qui De Biasi ha l'idea di riprendere la ragazza di spalle fasciata in uno stretto abito bianco che si staglia sul muro di uomini che la guardano incantati. Cinquanta anni dopo la fotografia sarà esposta al Guggenheim di New York in una mostra sull'arte italiana curata da Germano Celant.

31[®]

MARIO DE BIASI (1923-2013)

Gli Italiani si voltano, 1954
Gelatin silver print, printed later
cm 42,5 x 61,8 (cm 38,7 x 59 picture) |
16.7 x 24.3 in. (15.2 x 23.2 in. picture)
Signed in pencil on the verso
(Firmata a matita al verso)

LITERATURE
E. Viganò (edited by), *Mario De Biasi. Fotografie-Photographs* 1943-2003,
Marsilio Editore, Venice, 2021

€ 4.500 - 5.500

32°

MARIO DE BIASI (1923-2013)

Domenica d'agosto, Milano, 1949
Vintage gelatin silver print
cm 23,7 x 18 | 9.4 x 7.1 in.
Photrographer's credit stamp on the verso
(Timbro del fotografo al verso)

LITERATURE
AAVV, *NeoRealismo. The new image in Italy 1932-1960*, Admira Edizioni, Milan, 2018, cover

€ 1.200 - 1.800

Ferruccio Ferroni (Mercatello sul Metauro, Pesaro-Urbino 1920 - Senigallia, Ancona 2007) having refused to serve the Republic of Salò, was interned in Germany from where he returned to spend a long convalescence in Senigallia where he met Giuseppe Cavalli totally embracing his cause of a Crocian style of photography. Already a member of the Venetian circle La Gondola, he joined Misa and formed a great friendship with Mario Giacomelli. From his lifelong profession as a lawyer, he inherited the precision for photographic work both in the care of the archives and in that of printing, which he always did personally. Numerous participations in high-level exhibitions organized in Italy and abroad such as the one on Subjektive Fotografie in Saarbrucher in 1955.

Ferruccio Ferroni (Mercatello sul Metauro, Pesaro-Urbino 1920 – Senigallia, Ancona 2007) avendo rifiutato di servire la Repubblica di Salò, viene internato in Germania da dove torna per svolgere una lunga convalescenza a Senigallia dove incontra Giuseppe Cavalli sposando totalmente la sua causa di una fotografia di stampo crociano. Già iscritto al circolo veneziano La Gondola entra a far parte del Misa e stringe una grande amicizia con Mario Giacomelli. Dalla professione di avvocato esercitata per tutta la vita eredita la precisione per il lavoro fotografico sia nella cura dell'archivio che in quella della stampa che realizza sempre personalmente. Numerose le partecipazioni a mostre di livello organizzate in Italia e all'estero come quella sulla Subjektive Fotografie di Saarbrucher nel 1955.

uccio Ferroni

According to the canons of photography suggested by Giuseppe Cavalli in the 1947 “Manifesto della Bussola” and reworked on the concepts of the Crucian aesthetic, what really matters is only the way of representing the subject, not the historical, social or political context in which it is placed. If we want to simplify, this means chasing beauty as such. Ferruccio Ferroni had made this choice with conviction and not without a slight polemic against reportage that he did not inscribe within the boundaries of art. In his photographs, which Mario Giacomelli considered “poetic fragments, exquisitely composed formal images,” each element loses its specificity to be inserted into a dimension dominated by harmony. These works must be admired closely to observe not only the balance with which they insert elements into space, but also the accuracy with which in the darkroom the author works to enhance all nuances and emphasize the delicacy of shadows in prints made in high key that convey a sense of quiet lyricism.

Secondo i canoni della fotografia suggeriti da Giuseppe Cavalli nel “Manifesto della Bussola” del 1947 e rielaborati sui concetti dell’estetica crociana, ciò che conta davvero è solo il modo di rappresentare il soggetto, non il contesto storico, sociale o politico in cui è inserito. Se vogliamo semplificare, ciò significa inseguire la bellezza in quanto tale. Ferruccio Ferroni questa scelta l’aveva fatta con convinzione e non senza una sottile polemica nei confronti del reportage che non inscriveva nei confini dell’arte. Nelle sue fotografie, che Mario Giacomelli considerava “frammenti poetici, immagini formali squisitamente composte”, ogni elemento perde la sua specificità per essere inserito in una dimensione dominata dall’armonia. Bisogna ammirarle da vicino queste opere per osservarne non solo l’equilibrio con cui inseriscono gli elementi nello spazio, ma anche l’accuratezza con cui in camera oscura l’autore si ingegna a valorizzare tutte le sfumature e a sottolineare la delicatezza delle ombre in stampe realizzate in high key che trasmettono un senso di pacata liricità.

33®

FERRUCCIO FERRONI (1920-2007)

Studio di esterno, Senigallia, 1950
Vintage gelatin silver print
cm 23,4 x 17,6 | 9.2 x 6.9 in.
Signed, titled and dated in blue ink on the verso
(Firmata, titolata datata a penna blu al verso)

€ 2.500 - 3.500

34®

FERRUCCIO FERRONI (1920-2007)

Senigallia, 1950
Vintage gelatin silver print
cm 17,3 x 17,3 | 6.8 x 6.8 in.
Photographer's credit stamp on the verso
(Timbro del fotografo al verso)

€ 2.500 - 3.500

Already in his early days as a simple amateur, **Franco Fontana** (Modena 1933) stood out for his choice of colour, thanks to which he obtained his first recognitions at the beginning of the 1960s, which encouraged him to turn to professional photography. Since then he has been internationally recognised for his highly personal interpretation of landscapes, organising exhibitions in galleries and museums all over the world, publishing more than seventy books, collaborating with important newspapers and receiving prizes and awards.

Franco Fontana (Modena 1933) già negli esordi da semplice appassionato si segnala per la scelta del colore grazie alla quale ottiene all'inizio degli anni '60 i primi riconoscimenti che lo inducono a passare al professionismo. Da allora si afferma a livello internazionale per la sua personalissima interpretazione del paesaggio realizzando mostre in gallerie e musei di tutto il mondo, pubblicando oltre settanta volumi, collaborando con importanti testate e ricevendo premi e riconoscimenti.

nco Fontana

While many photographers continued to prefer black and white for its ductility and undoubted appeal, Franco Fontana realised that these same characteristics could also be attributed to colour. It was in this chromatic universe that he brought out his vision of the world focused especially on a consideration of the **landscape** with implied but intuitable references to abstractionism. Every single image such as this one (marked by the contrasts between the blue of the sky and the brown of the farmed land, between the horizontality of the lines and the verticality of the tree standing at the centre of the scene) contains the characteristics of his research in this field. Even when he decides to set his eyes on the United States, he remains faithful to his vision: the journey along the legendary **Route 66** thus becomes a personal interpretation of reportage in a story punctuated by sudden visions and saturated colours.

Mentre molti fotografi hanno continuato a prediligere per la sua duttilità e l'indubbio fascino il bianco e nero, Franco Fontana ha intuito che queste stesse caratteristiche potevano essere attribuite anche al colore. È in questo universo cromatico che ha fatto emergere la sua visione del mondo incentrata soprattutto su una riflessione sul **paesaggio** con sottintesi ma intuibili richiami all'astrattismo. Ogni singola immagine come questa (contraddistinta dai contrasti fra l'azzurro del cielo e il bruno della terra lavorata, fra l'orizzontalità delle linee e la verticalità dell'albero che svetta al centro della scena) racchiude le caratteristiche delle sue ricerche in questo campo. Anche quando decide di posare il suo sguardo sugli Stati Uniti resta fedele alla sua visione: il viaggio sulla leggendaria **Route 66** diviene così una personale interpretazione del reportage in un racconto punteggiato di visioni improvvise e di colori saturi.

35®

FRANCO FONTANA (1933)

Paesaggio (Puglia), 1987
Vintage chromogenic print, mounted on original passepartout
cm 50,8 x 61 (cm 60 x 80 passepartout) |
20 x 24 in. (23.6 x 31.5 in. passepartout)
Titled, signed and dated in black ink on the white superior recto margin and signed, titled and dated in pencil on the passeparout recto
Framed
(Titolata, firmata e datata a penna nera al margine bianco superiore recto e firmata, titolata e datata a matita al passepartout recto; Opera in cornice)

LITERATURE
N. Ballario, C. Mestrovich (edited by), *Franco Fontana. Colore*, Ed. Skira, 2024, cover

€ 2.500 - 3.500

36[®]

FRANCO FONTANA (1933)

Route 66, Illinois, 2001
Vintage C-print mounted in aluminium, printed in 2003
cm 100 x 70 | 39.4 x 27.5 in.
Edition 2 of 15
Caption label signed in black ink with photographer's credit stamp on the verso
(Edizione 2 di 15; Etichetta didascalica firmata a penna nera con timbro del fotografo al verso)

€ 3.000 - 4.000

Vincenzo Galdi (Naples, 1871 – Rome, 1961), thanks to his good looks, began working as a model at a very young age, posing primarily for Wilhelm von Plüschow, from whom he learned photographic techniques. He followed von Plüschow from Naples to Rome, where he opened his own studio near that of the German photographer. Using the adjacent terraces—screened from view by fabric hangings—he produced nude portraits, both male and, above all, female. Although he was the author of works of genuine artistic value, in 1907 Galdi was arrested and convicted for offending public morals, an event that led him to change careers. He went on to open an art gallery on Via del Babuino.

Vincenzo Galdi (Napoli 1871 – Roma 1961) grazie alla sua avvenenza, inizia molto giovane l'attività di modello posando prevalentemente per Wilhelm von Plushow da cui impara la tecnica fotografica e che segue da Napoli a Roma aprendo nelle vicinanze dello studio del fotografo tedesco un proprio atelier usando le adiacenti terrazze protette dagli sguardi dei vicini da teli per realizzare ritratti di nudo sia maschile che soprattutto femminile. Pur essendo autore di opere di valore artistico, nel 1907 venne arrestato e condannato per oltraggio alla pubblica morale, cosa che lo spinse a cambiare attività per aprire in via del Babuino una galleria d'arte.

Vincenzo Ga

As a less well-known figure compared to his contemporaries von Gloeden and von Plüschow, Galdi has been less studied by critics, also due to the 19th-century custom of co-signing prints or even leaving them unsigned. As a result, his works were often attributed to von Plüschow, his former mentor, or grouped among the vast number of erotic photographs of the period.
However, unlike much of that material, Galdi's work stands out for the high quality of both the images and the prints. In this male nude, for example, one can observe his careful use of light, which casts subtle shadows, and above all the unusual posture of the subject, who does not face the camera but turns away from it, as if to avoid its gaze. The image clearly recalls classical painting, which, living in Rome, Galdi would have seen in the city's museums and galleries.

Essendo un autore meno conosciuto dei coetanei von Gloeden e von Plushow, Vincenzo Galdi è stato meno studiato dalla critica anche per l'abitudine piuttosto diffusa nell'800 di cofirmare le stampe o addirittura di non apporre alcuna firma. In tal modo le sue stampe potevano essere attribuite a von Plushow che era stato suo maestro o inserite nell'ampio novero delle fotografie erotiche. Rispetto la maggioranza di queste, tuttavia, Galdi si è sempre segnalato per la notevole qualità delle riprese e delle stampe. In questo nudo maschile, per esempio, si possono notare l'attenzione per la luce che crea ombre discrete e soprattutto la originale postura del soggetto che non si rivolge all'obiettivo ma si volta come a rifuggirlo. Resta evidente qui un richiamo alla pittura classica che, abitando a Roma, poteva aver visto in musei e pinacoteche della città.

37®

VINCENZO GALDI (1874-1961)

Untitled, 1900s
Albumen print
cm 22,3 x 16,5 | 8.8 x 6.5 in.
Photographer's credit stamp and code *3453* in pencil on the verso
(Timbro del fotografo e codice *3453* a matita al verso)

€ 800 - 1.200

Maurizio Galimberti (Como 1956) has been passionate about photography since he was a boy, shooting in black and white, but also using a panoramic Widelux camera as proof of his passion for research. After leaving his job as a surveyor, he married the profession of photographer using almost exclusively, since 1983, the Polaroid instant film of which years later he would become testimonial. An acute scholar of the avant-garde, he makes the Dada, Surrealist, and Futurist language his personal language to create projects on portraiture, landscape, and revisiting historical images that are exhibited in galleries and museum spaces, published in books and magazines, and used for advertising campaigns.

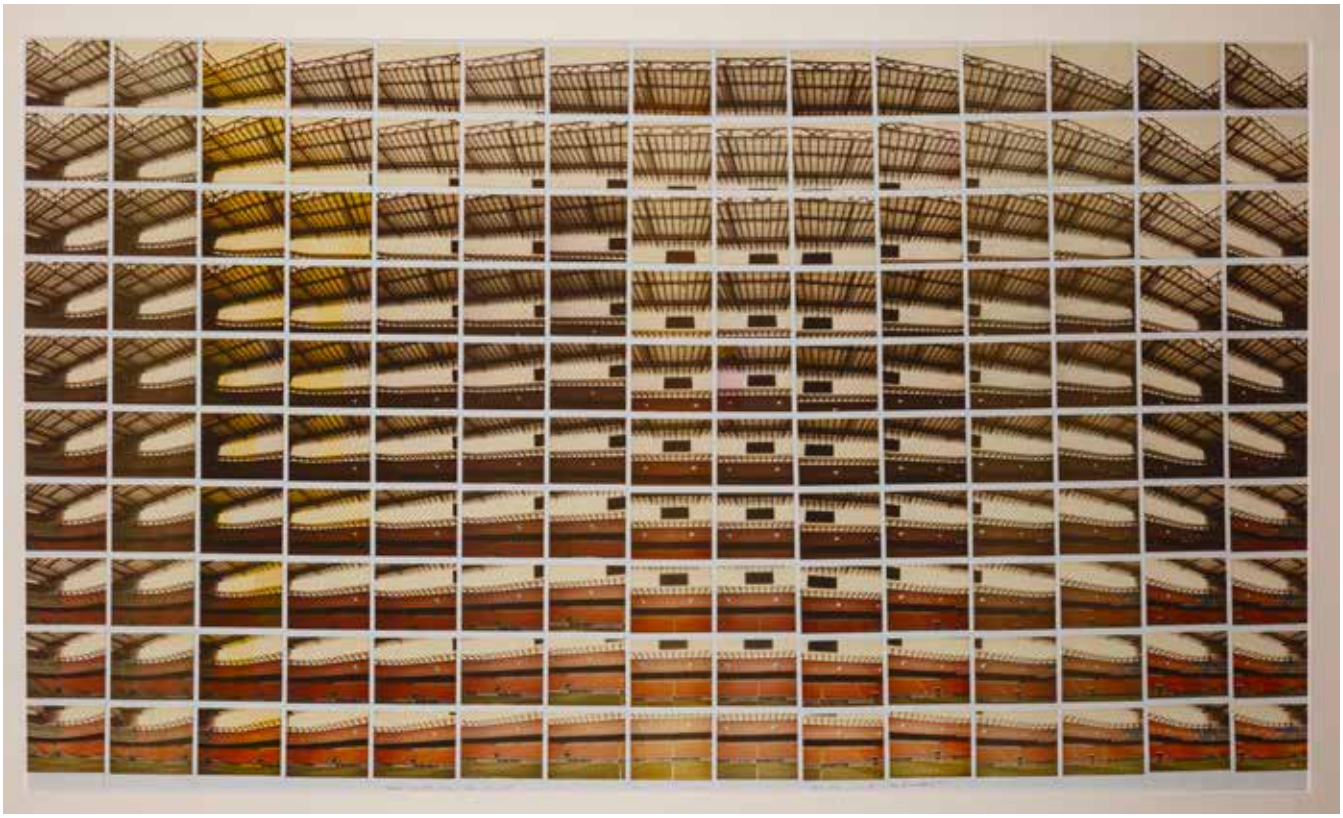
Maurizio Galimberti (Como 1956) si appassiona fin da ragazzo alla fotografia scattando in bianco e nero, ma anche utilizzando una fotocamera Widelux panoramica a riprova della sua passione per la ricerca. Abbandonato il lavoro di geometra, sposa la professione di fotografo utilizzando quasi esclusivamente, fin dal 1983, la pellicola istantanea Polaroid di cui anni dopo diventerà testimonial. Attento studioso delle avanguardie, fa proprio il linguaggio dada, surrealista, futurista per realizzare progetti sul ritratto, sul paesaggio, sulla rivisitazione delle immagini storiche che sono esposti in gallerie e spazi museali, pubblicati in libri e riviste, utilizzati per campagne pubblicitarie.

Maurizio Gali

mberti

Even though his is a more wide-ranging research (this is confirmed by a booklet published by Polaroid Italia where he indicates the many creative possibilities of film) that includes ready-made and transfer, the manipulation of individual pictures during development and frottage, it is with the mosaic technique that Galimberti has made himself known and appreciated. Using a special spacer, he breaks down faces and bodies and then puts them back together in an explosion of forms, and he uses the same visual approach, but this time without a spacer - since the days of "Vucciria" his first important site of an overall gaze - in front of the landscape. As a great soccer fan, here the photographer offers us two considerations on the sport: in one he focuses on the daring architecture of the **Meazza stadium** in Milan, which he revisits here by inserting its details in an image that expands horizontally, while in the other he emphasizes, in the multiplication of details, the dynamism of the disorienting and shameless gesture with which **Maradona** went down in history and myth, not only in soccer.

Anche se la sua è una ricerca di più ampio respiro (lo conferma un volumetto edito da Polaroid Italia dove indica le tante possibilità creative della pellicola) che comprende il ready made e il transfer, la manipolazione delle singole immagini in fase di sviluppo e il frottage, è con la tecnica del mosaico che Galimberti si è fatto conoscere ed apprezzare. Usando un apposito distanziale, scompone volti e corpi per poi ricomporli in una esplosione di forme e lo stesso approccio visivo, ma stavolta senza distanziale lo utilizza – fin dai tempi della "Vucciria" il suo primo importante sito di uno sguardo complessivo – di fronte al paesaggio. Da grande appassionato di calcio, qui il fotografo ci propone due riflessioni sullo sport: in una si sofferma sulle audaci architetture dello **stadio Meazza** di Milano che qui rivisita inserendone i particolari in una immagine che si allarga in orizzontale, mentre nell'altra sottolinea, nella moltiplicazione dei particolari, il dinamismo del gesto spiazzante e sfrontato con cui **Maradona** è passato alla storia e al mito non solo calcistico.

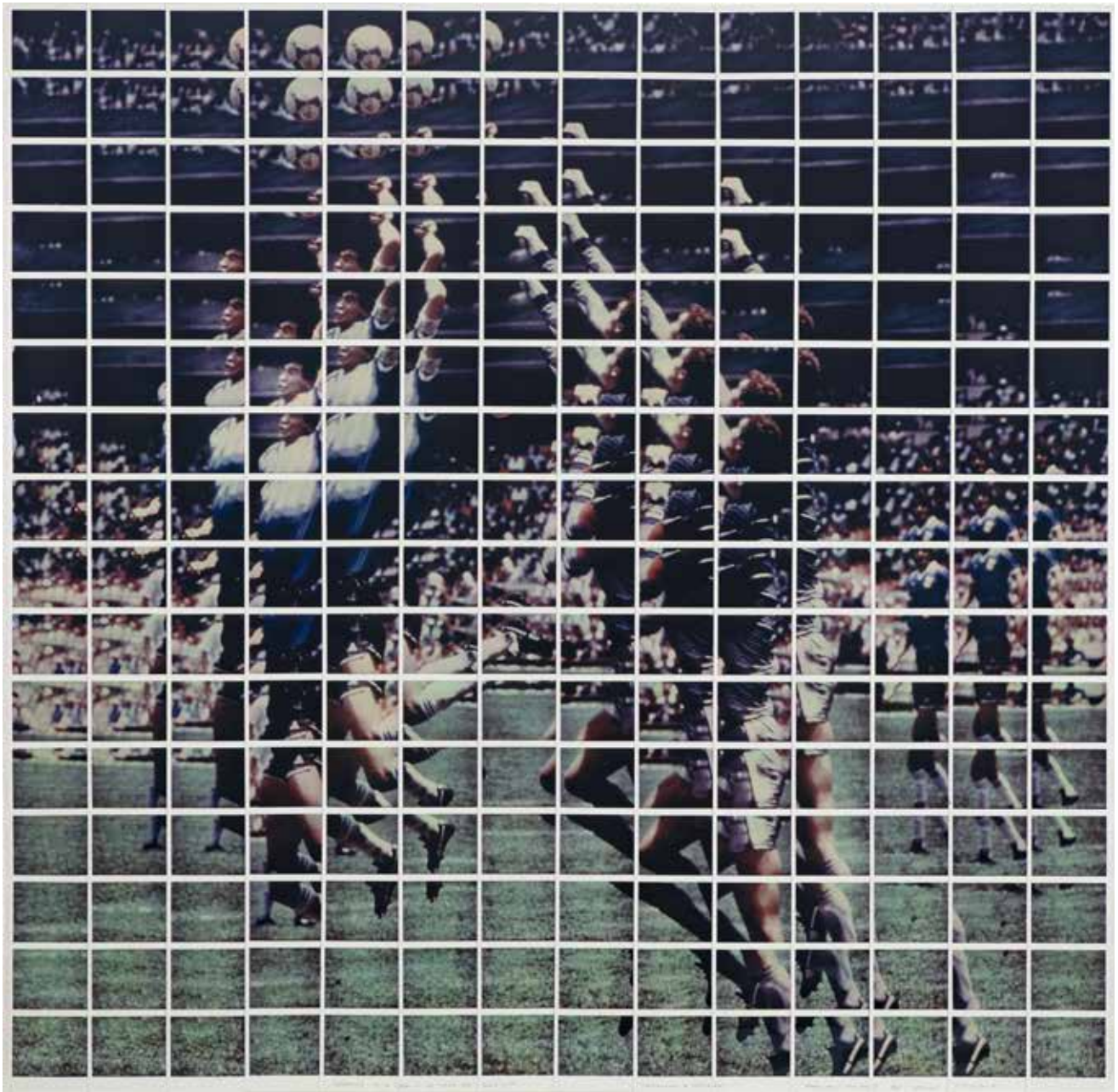


38[®]

MAURIZIO GALIMBERTI (1956)

Stadio Giuseppe Meazza, Milano. Studio n. 1, 2011
150 polaroids mounted as a mosaic
cm 85 x 143 approx. | 33.5 x 56.3 in. approx.
Unique work
Titled, dated and signed in pencil on the white inferior recto margin
Framed
(Opera unica; Titolata, datata e firmata a matita al margine bianco inferiore recto; Opera in cornice)

€ 3.000 - 4.000



39®

MAURIZIO GALIMBERTI (1956)

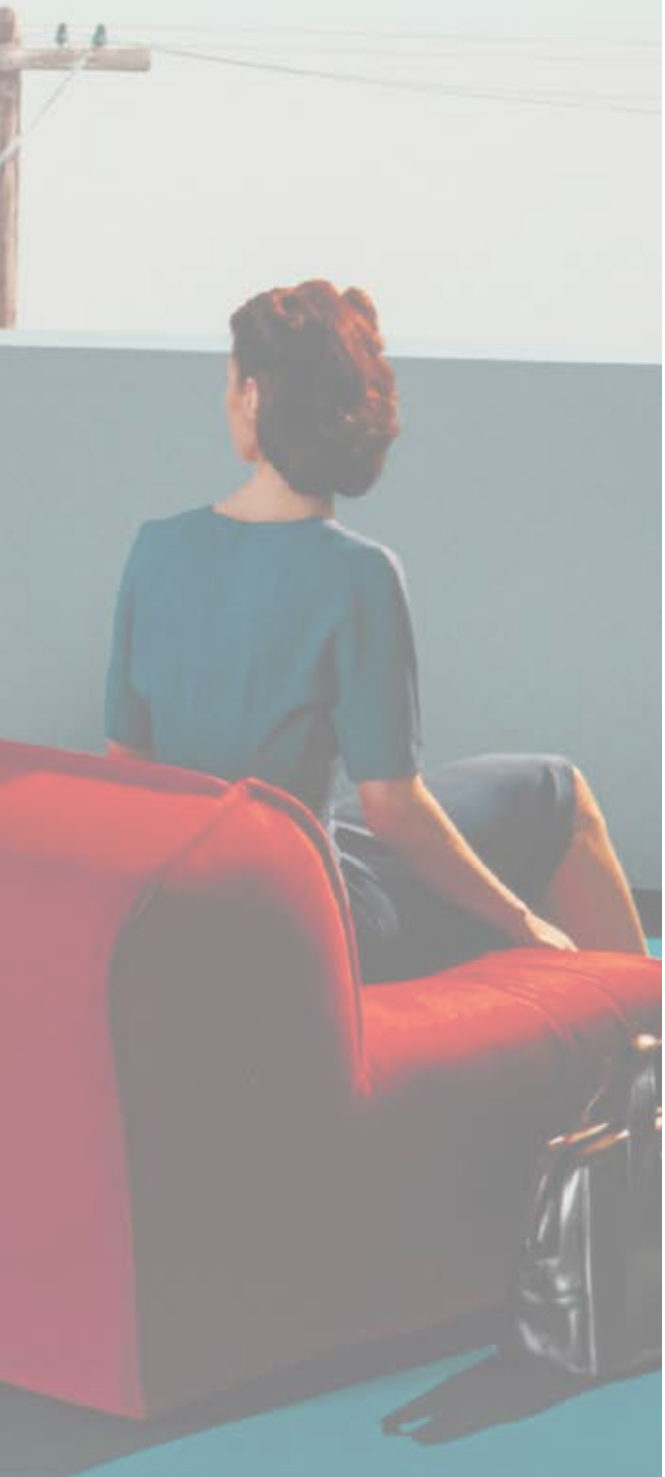
Mexico City 22-6-1986 La mano de Dios. Maradona e Shilton, 2019
224 polaroids mounted as a mosaic
cm 131 x 135 | 51.6 x 53.1 in.
Unique work
Titled, dated and signed in pencil on the white inferior recto margin
Framed
(Opera unica; Titolata, datata e firmata a matita al margine bianco inferiore recto; Opera in cornice)

€ 12.000 - 15.000

Giovanni Gastel (Milan 1955 - 2021) was born into a family where nobility is also expressed in the love of art. Self-taught, in the early 1970s he worked for Christie's, but in 1981 his meeting with his future agent Carla Ghiglieri, who introduced him to the world of fashion, turned his career around, leading him to work for Vogue Italia and then, thanks to Flavio Lucchini and Gisella Borioli, with Mondo Uomo e Donna. In the 1980s and 1990s he signed prestigious international advertising campaigns, but he also decided to devote himself to personal research where he experimented in the artistic field with the themes of the figure, portrait, and still life already widely used in commissioned work. The major solo shows in Milan curated by Germano Celant and the one at MAXXI in Rome certified him as a well-rounded author.

Giovanni Gastel (Milano 1955 - 2021) nasce in una famiglia dove la nobiltà si esprime anche nell'amore per l'arte. Autodidatta, nei primi anni '70 lavora per Christie's, ma nel 1981 l'incontro con la sua futura agente Carla Ghiglieri che lo introduce al mondo della moda gli svolta una carriera che lo porta a lavorare per Vogue Italia e poi, grazie a Flavio Lucchini e Gisella Borioli, con Mondo Uomo e Donna. Negli anni '80 e '90 firma prestigiose campagne pubblicitarie internazionali, ma decide anche di dedicarsi a ricerche personali dove sperimenta in campo artistico i temi della figura, del ritratto, dello still life già ampiamente utilizzati nel lavoro su commissione. Le grandi personali di Milano curate da Germano Celant e quella del MAXXI di Roma lo certificano come autore a tutto tondo.

vanni Gastel



If anyone had expected classic pictures in the sense of traditional it would have been useless to ask to Giovanni Gastel who, instead, preferred to convey to his photographs a dynamism and liveliness that made them unique. To evoke the refined atmospheres of Dior here he literally makes the figure of the model vibrate as she wears a very elegant dress that stands out against the light background. It's interesting to note that, while not showing the details of the girl's face, the photographer is able to give us a glimpse of her playful expression that goes well with the posture of her arms that follow the sinuosity of her body. A man endowed with a great culture that on the one hand matched irony and on the other was open to a deeper dimension (that of his poems), Giovanni Gastel had grown up in the love of art: this photograph made "in the manner of" openly evokes the atmospheres dear to the painter Edward Hopper in a compositional game where colors with pastel tones play an important role.

Se qualcuno si aspettava immagini classiche nel senso di tradizionali era inutile rivolgersi a Giovanni Gastel che, invece, preferiva trasmettere alle sue fotografie un dinamismo e una vivacità che le rendevano uniche. Per evocare le atmosfere raffinate di Dior qui fa letteralmente vibrare la figura della modella che esibisce un elegantissimo abito che si staglia sullo sfondo chiaro. È interessante notare che, pur non mostrando i particolari del volto della ragazza, il fotografo riesca a farci intuire la sua espressione giocosa che ben si sposa con la postura delle braccia che seguono le sinuosità del corpo. Uomo dotato di una grande cultura che da un lato si sposava con l'ironia e dall'altro si apriva a una dimensione più profonda (quella delle sue poesie), Giovanni Gastel era cresciuto nell'amore per l'arte: questa fotografia realizzata "alla maniera di" evoca dichiaratamente le atmosfere care al pittore Edward Hopper in un gioco compositivo dove i colori dalle tonalità pastello giocano un importante ruolo.

40®

GIOVANNI GASTEL (1955-2021)

Ritratti di living, after Hopper, 2013
Pigment print
cm 84 x 104 (cm 53 x 79,5 picture) |
33.1 x 40.9 in. (20.9 x 31.3 in. picture)
Edition 2 of 5
Framed
(Edizione 2 di 5; Opera in cornice)

EXHIBITION
Giovanni Gastel. Quarant'anni di storia e immagini, Palazzo della Ragione, Milan, 2016

LITERATURE
G. Celant (edited by), *Giovanni Gastel*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2016

€ 4.000 - 6.000

41®

GIOVANNI GASTEL (1955-2021)

Dior, Brenda, 1988
Inkjet print, printed in 2001
cm 48 x 34 (cm 33,3 x 26,3 picture) |
19 x 13.4 in. (13.1 x 10.4 in. picture)
Signed and dated in black ink opn the white inferior recto margin
(Firmata e datata a penna nera al margine bianco inferiore recto)

€ 1.000 - 1.500

Luigi Ghirri (Scandiano, Reggio Emilia 1943 - Reggio Emilia 1992) a surveyor by training, when he began photographing in 1969 he made reference to the conceptual world that he filters into works where he plays between reality and artificiality, immediacy and ambiguity, high culture and consumer images dialoguing with writers like Gianni Celalti, musicians like Lucio Dalla, critics like Massimo Mussini and Arturo Carlo Quintavalle. On the theme of landscape, he realized fundamental projects such as the group shows “Viaggio in Italia” and “Esplorazioni sulla via Emilia,” giving life with his personal research, which flowed into many exhibitions, to 31 books of great importance and to lucidly analytical essays such as “Lezioni di fotografia,” to a wide-ranging consideration that places him among the greatest photographers of his time.

Luigi Ghirri (Scandiano, Reggio Emilia 1943 – Reggio Emilia 1992) geometra di formazione, quando comincia a fotografare nel 1969 fa riferimento al mondo concettuale che filtra in lavori dove gioca fra realtà e artificialità, immediatezza e ambiguità, cultura alta e immagini di consumo dialogando con scrittori come Gianni Celalti, musicisti come Lucio Dalla, critici come Massimo Mussini e Arturo Carlo Quintavalle. Sul tema del paesaggio realizza progetti fondamentali come le collettive “Viaggio in Italia” e “Esplorazioni sulla via Emilia” dando vita con le sue ricerche personali, confluite in molte mostre, in 31 libri di grande importanza e in saggi di lucida analisi come “Lezioni di fotografia”, a una riflessione di ampio respiro che lo colloca fra i più grandi fotografi della sua epoca.

Luigi Ghirri

If Luigi Ghirri is one of the most beloved authors in the world of collecting this is due to his original gaze and on that only apparent linearity that characterizes his works. His ability to switch from small 35 mm to medium format, to alternate negative films, slides, Polaroids always remaining faithful to the delicate chromaticisms of a very recognizable use of color make him a photographer more focused on philosophical reflection than on technical disputes. As the Modena City Rambles called him in one of their pieces, he was above all "The man of the plains." He would have liked the definition, but Ghirri, we show here with these two works, was able to move in the most diverse spheres, passing from portraits to still life represented here by a magnificent test of comparison with the pictorial work of Giorgio Morandi made by visiting, to interpret it, his studio.

Se Luigi Ghirri è uno degli autori più amati nel mondo del collezionismo ciò è dovuto al suo sguardo originale e su quella solo apparente linearità che ne caratterizza le opere. La sua capacità di passare dal piccolo formato 35 mm al medio, di alternare pellicole negative, diapositive, Polaroid sempre rimanendo fedele ai cromatismi delicati di un riconoscibilissimo uso del colore ne fanno un fotografo più attento alla riflessione filosofica che alle dispute tecniche. Come lo hanno definito in una loro pezzo i Modena City Rambles, è stato soprattutto "L'uomo delle pianure". La definizione gli sarebbe piaciuta ma Ghirri, qui lo dimostriamo con queste due opere, ha saputo muoversi nei più diversi ambiti passando dal ritratto allo still life qui rappresentato da una magnifica prova di confronto con l'opera pittorica di Giorgio Morandi realizzata visitando, per interpretarlo, il suo studio.

42[®]

LUIGI GHIRRI (1943-1992)

Grizzana, Bologna, from "Studio di Giorgio Morandi" series, 1986
Vintage chromogenic print
cm 20,3 x 25,4 | 8 x 10 in.

LITERATURE
Attraverso l'Italia, Emilia Romagna, Fotografie di Luigi Ghirri, Secondo Volume, Touring Club Italiano, 1986, p. 241
L. Ghirri, *Paesaggio Italiano,* Quaderni di Lotus, Electa, Milan, 1989, p. 82
G. Messori, *Luigi Ghirri, Atelier Morandi*, Contrejour-Palomar, Bari, 1992, p. 75
G. Bizzarri, P. Barbaro (edited by), *Luigi Ghirri Lezioni di fotografia*, Quodlibet, Macerata, 2010, p. 46
L. Ghirri, *Pensare per immagini*, Museo MAXXI Roma, Electa, Verona, 2013, p. 340
Luigi Ghirri, *Pensar por imagens*, Instituto Moreira Salles, San Paulo, IMS, 2013, p. 221

Work accompanied by Certificate of authenticity released by Archivio di Luigi Ghirri, Roncocesi (Reggio nell'Emilia)

€ 6.000 - 8.000

43®

LUIGI GHIRRI (1943-1992)

Bologna, from "Diaframma 11 1/125 luce naturale" series, 1974
Vintage chromogenic print
cm 30 x 40 (cm 24,4 x 34,5 picture) |
11.8 x 15.7 in. (9.6 x 13.5 in. picture)

LITERATURE
L. Ghirri, *Kodachrome*, Punto e Virgola, Modena, 1978, p. 79
L. Ghirri, *Università di Parma Centro Studi e Archivio della Comunicazione*, Feltrinelli, Milan, 1979
L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole*, S.E.I., Turin, 1997, p. 187
L. Ghirri, *Kodachrome*, Mack, London, 2012, p. 79
E. Taramelli (edited by), *Memoria come un'infanzia, Il pensiero narrante di Luigi Ghirri*, Edizioni Diabasis, Parma, 2017

Work accompanied by Certificate of authenticity released by Archivio di Luigi Ghirri, Roncocesi (Reggio nell'Emilia)

€ 3.000 - 4.000

Mario Giacomelli (Senigallia, Ancona 1925-2000), fatherless at a very young age, worked as an assistant in the print shop that he bought after the war. In 1953 he took his first photograph with a simple Bencini Comet, immediately realising that he could express himself through photography. The support and guidance of Giuseppe Cavalli, Paolo Monti, Luigi Crocenzi and Giuseppe Turroni made him known as a breath of fresh air thanks to a style based on the contrasts of his black and white and a sensibility that led him to an expressionist vision of the landscape and a very intense way of interpreting the lyrics of great poets such as Leopardi, Cardarelli, Turoldo and Lee Masters. He has had many exhibitions all over the world and produced many books.

Mario Giacomelli (Senigallia, Ancona 1925-2000) orfano giovanissimo di padre, lavora da garzone nella tipografia che nel dopoguerra acquisterà. Nel 1953 scatta la sua prima fotografia con una semplice Bencini Comet intuendo subito di potersi esprimere con la fotografia. Il supporto e le indicazioni di Giuseppe Cavalli, Paolo Monti, Luigi Crocenzi e Giuseppe Turroni lo fanno conoscere come una ventata di novità grazie a uno stile basato sui contrasti del suo bianco e nero ed a una sensibilità che lo porta a una visione espressionista del paesaggio e a un modo molto intenso di interpretare le liriche di grandi poeti come Leopardi, Cardarelli, Turoldo, Lee Masters. Moltissime le mostre esposte in tutto il mondo e i libri da lui realizzati.

Mario Giacon

Io non ho mani che mi accarezzino il volto (I have no hands to caress my face) is the best known and most appreciated work because it contains, in the blinding white of the snow on which the black of the seminarians' tunics stands out, the most evident characteristics of Giacomelli's style. However, it is necessary to study this image well because the contrast is more metaphorical than aesthetic, comparing the happiness of the protagonists and the emotional loneliness that awaits them. It should also be remembered that here the true soul of the photographer from Senigallia is revealed: he is a refined interpreter of poetry, in this case of the homonymous lyrics by David Maria Turoldo. Absolutely fascinating **Scanno** (the only Italian photograph in the 1964 exhibition 'The Photographers Eye' at MoMA) is a true exercise in compositional style: the two women in the foreground crossing the space diagonally are contrasted, in a brilliant perspective shift, by the figure of the child advancing frontally towards the lens.

Io non ho mani che mi accarezzino il volto è il lavoro più noto e apprezzato perché contiene, nel bianco accecante della neve su cui si staglia il nero delle tonache dei seminaristi, le caratteristiche più evidenti dello stile di Giacomelli. Bisogna però studiarla bene questa immagine perché il contrasto più che estetico è metaforico mettendo a confronto l'allegria spensierata dei protagonisti e la solitudine affettiva che li aspetta. Non bisogna poi dimenticare che qui si rivela il vero animo del fotografo di Senigallia, quella di essere un raffinato interprete della poesia, in questo caso della lirica omonima di David Maria Turoldo. Decisamente affascinante **Scanno** (unica fotografia italiana presente nella mostra "The Photographers Eye" del 1964 al MoMA) è un vero e proprio esercizio di stile compositivo: alle due donne che in primo piano attraversano diagonalmente lo spazio si contrappone, in un geniale spostamento prospettico, la figura del bambino che avanza frontalmente verso l'obiettivo.

44®

MARIO GIACOMELLI (1925-2000)

Io non ho mani che mi accarezzino il volto, 1961/1963
Gelatin silver print, printed 1970s
cm 50,5 x 60,8 | 19.9 x 23.9 in.
Photographer's credit stamp on the verso
(Timbro del fotografo al verso)

LITERATURE
A. Crawford (edited by), *Mario Giacomelli*, Phaidon, London, 2001, p. 225 (similar version)

€ 4.000 - 6.000

45®

MARIO GIACOMELLI (1925-2000)

Scanno, 1957
Vintage gelatin silver print, printed in 1970s
cm 30 x 40 | 11.8 x 15.7 in.
Signed in black ink on the image and titled in black ink on the verso
(Firmata a penna nera sull'immagine e titolata a penna nera al verso)

LITERATURE
A. Crawford (edited by), *Mario Giacomelli*, Phaidon, London, 2001, p. 169
J. Szarkowski (edited by), *Looking at Photographs: 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art*, New York Graphic Society Ltd., 1973, p. 185

€ 3.000 - 4.000

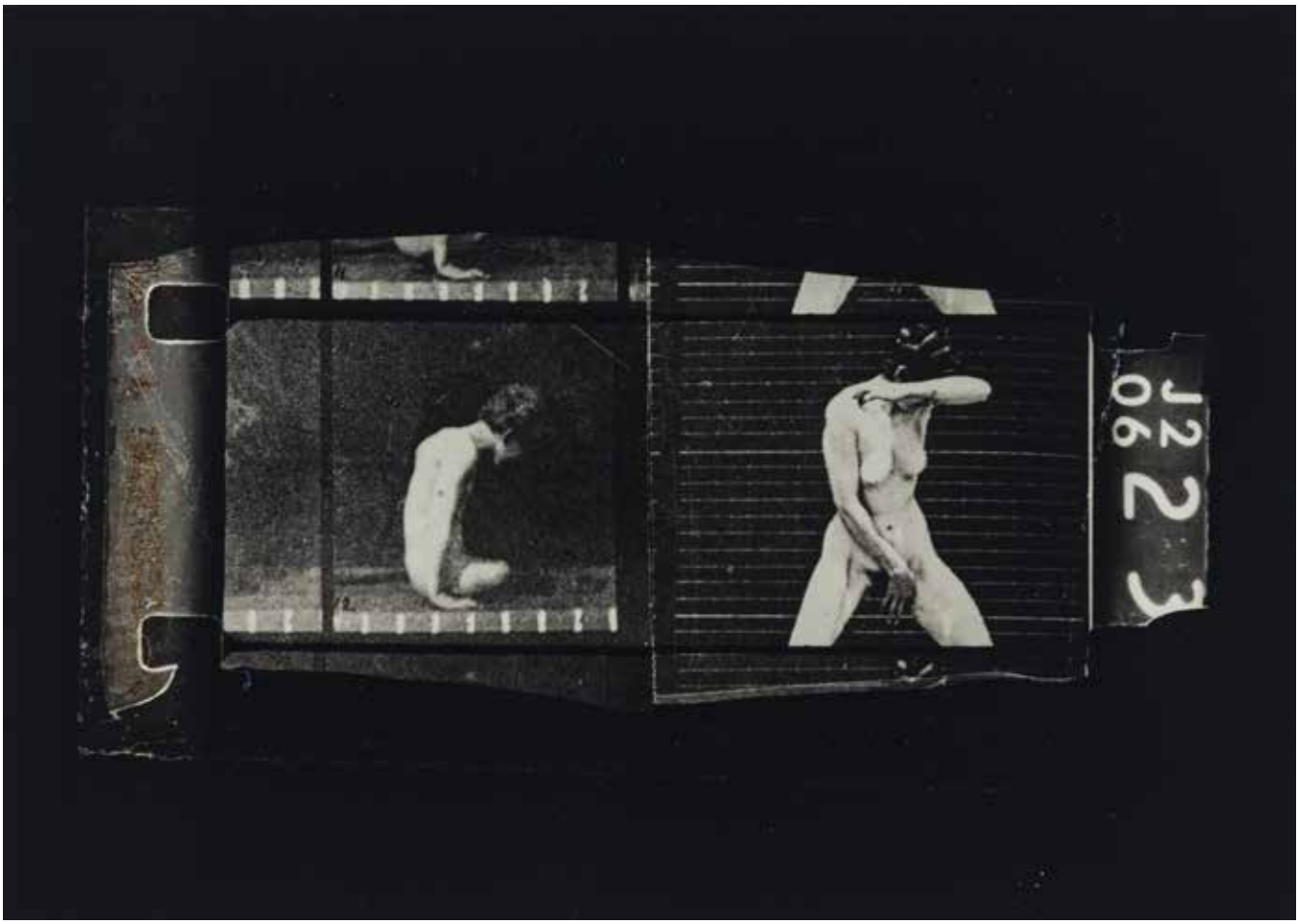
Paolo Gioli (Sarzano di Rovigo, Rovigo 1942 - Lendinara, Rovigo 2022) has a dazzling education between Venice at the Academy of Fine Arts and New York where in 1967-1968 he is in contact with New American Cinema, the New York School and the gallery owners Leo Castelli and Martha Jasckson. Equally important in this period is his meeting with his friend Paolo Vampa, who supports and produces his work. Back in Italy, he made the first of his many experimental films in Rome and became interested in photography, using a camera he modified for photofinishing, bringing these experiences during the period 1970-1980 to Milan. There he discovered the expressive potential of Polaroid and the magic of pinhole imaging with works exhibited in the following years in important galleries in Milan, Paris, Arles, New York, Venice, Rome, and Florence. Shy by character, he returned after 1980 to his native city Polesine: by now exhibitions, books and awards certify him as one of the most interesting exponents of research photography not only in Italy.

Paolo Gioli (Sarzano di Rovigo, Rovigo 1942 – Lendinara, Rovigo 2022) ha una folgorante formazione fra Venezia all'Accademia di Belle Arti e New York dove nel 1967-1968 è in contatto con il New American Cinema, la New York School e i galleristi Leo Castelli e Martha Jasckson. Altrettanto importante in questo periodo è l'incontro con l'amico Paolo Vampa, che sostiene e produce il suo lavoro. Rientrato in Italia, a Roma realizza i primi dei suoi numerosi film sperimentali e inizia a interessarsi di fotografia utilizzando una fotocamera da lui modificata per il fotofinish portando poi queste esperienze nel periodo 1970-1980 a Milano. Lì scopre le potenzialità espressive della Polaroid e la magia dell'immagine stenopeica con lavori esposti negli anni successivi in importanti gallerie di Milano, Parigi, Arles, New York, Venezia, Roma, Firenze. Schivo di carattere, torna dopo il 1980 nel suo Polesine: ormai mostre, libri e riconoscimenti lo certificano come uno dei più interessanti esponenti della fotografia di ricerca non solo italiana.

Paolo Gioli

In the works that we present here, we emphasize the close relationship that Paolo Gioli had, from the beginning, established between cinema and photography, languages that he immersed in a particular dimension, that of research. In order to remember that both, before arriving at the reassuring representation of reality, were generated by the anxiety given by the experimentation of materials, he has made suffered images with which the observer is called to confront. He does so already from the dialectical opposition between the history of the past and the use of contemporary materials such as the Polaroids of **Geometrico continuo**. Symptomatic then is "**L'assassino nudo**", which refers to the film of the same name shot in 16 mm. (the author calls it a film-book) because Eadweard Muybridge, to whom it is dedicated, was the one who, by sequencing frames in fast-moving sequences, anticipated cinema. Gioli himself wrote, saying that he used three books to reproduce them: "I tried to animate the ink of moving images... but static ones. So, a film taken from the printing ink. Incredible, how right Nièpce was. In editing the film, I discovered what I could never have discovered by leafing through the three books i.e., an unintentional anticipation of film editing by Muybridge. Indeed, his camera angles appear to us as perfect television cutaways of exceptional actuality: direct edits before it was cinema."

Nelle opere che qui presentiamo si sottolinea lo stretto rapporto che Paolo Gioli ha fin dagli esordi stretto fra cinema e fotografia, linguaggi da lui immersi in una dimensione particolare, quella della ricerca. Proprio per ricordare che l'uno e l'altra, prima di approdare alla rassicurante rappresentazione del reale, sono state generate dalla inquietudine data dalla sperimentazione dei materiali, ha realizzato immagini sofferte con cui l'osservatore è chiamato a confrontarsi. Lo fa già a partire dalla contrapposizione dialettica fra la storia del passato e l'uso di materiali contemporanei come le Polaroid di **Geometrico continuo**. Sintomatico è poi **L'assassino nudo** che si rifà all'omonimo film girato in 16 mm. (l'autore lo definisce un film-libro) perché Eadweard Muybridge cui è dedicato è stato colui che, mettendo in sequenza i fotogrammi in sequenze incalzanti, ha anticipato il cinema. Scrive Gioli stesso raccontando di aver utilizzato, per riprodurli, tre libri: "*Ho tentato di animare l'inchiostro di immagini in movimento… ma fisse. Dunque, un film desunto dall'inchiostro di stampa. Incredibile, quanto Nièpce avesse ragione. Nel montare il film ho scoperto quello che non avrei mai potuto scoprire sfogliando i tre libri cioè, una involontaria anticipazione del montaggio filmico da parte di Muybridge. Addirittura, le sue angolazioni di ripresa ci risultano come perfetti stacchi televisivi di eccezionale attualità: montaggi diretti prima che fosse cinema*".

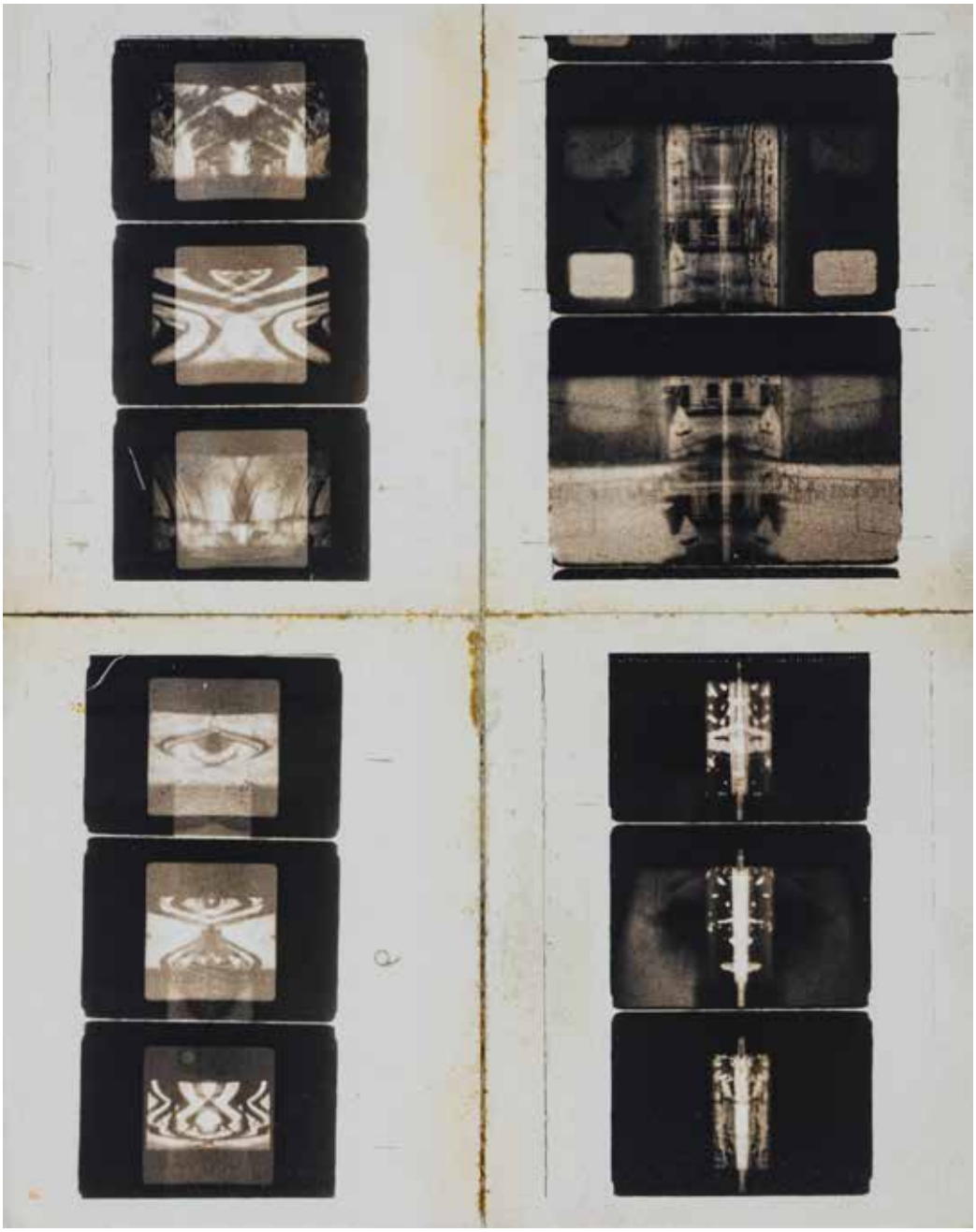


46®

PAOLO GIOLI (1942-2022)

L'assassino nudo (Muybridge), 1984
Vintage gelatin silver print on polycoated paper
cm 12,4 x 17,7 | 4.9 x 7 in.
Titled and dated with photographer's notes in black ink on the verso
(Titolata e datata con note del fotografo a penna nera al verso)

€ 1.000 - 1.500



47°

PAOLO GIOLI (1942-2022)

Geometrico Continuo, 1970-1973
Four polaroids mounted as a mosaic
cm 21,8 x 17,1 | 8.6 x 6.7 in.
Unique work
Each one titled and dated with photographer's notes in blue ink on the verso
(Opera unica; Ciascuna titolata e datata con note del fotografo a penna blu al verso)

€ 2.000 - 3.000

Franco Grignani (Pieve Porto Morone, Pavia 1908 - Milan 1999) graduated from Turin University with a degree in architecture and approached first the Second Futurism then the Constructivism and the Geometric Abstractionism. This led him to study visual perception and Gestalt psychology, which he applied to photography by operating torsions, deformations, rotations, and perspective reversals to solicit in the observer curious suggestions to create what he called “structural tensions.” To the research in the field of photography that anticipates Optical Art and led him to create exhibitions and appear in important collections he combined the profession of advertising, graphic designer and successful designer alongside his wife Jeanne, a talented illustrator. He worked for clients such as Pirelli, Necchi, Singer, Penguins Books, and Pura Lana Vergine, whose brand he designed.

Franco Grignani (Pieve Porto Morone, Pavia 1908 – Milano 1999) si laurea a Torino in architettura e si avvicina prima al Secondo Futurismo poi al Costruttivismo e all’Astrattismo Geometrico. Ciò lo spinge a studi sulla percezione visiva e sulla psicologia della Gestalt che applica alla fotografia operando torsioni, deformazioni, rotazioni, rovesciamenti prospettici per sollecitare in chi le osserva curiose suggestioni per creare quelle che chiama “tensioni strutturali”. Alla ricerca in campo fotografico che anticipa la Optical Art e lo porta a realizzare mostre e comparire in importanti collezioni accosta la professione di pubblicitario, grafico e designer di successo accanto alla moglie Jeanne, bravissima illustratrice. Lavora per clienti come Pirelli, Necchi, Singer, Penguins Books, Pura Lana Vergine di cui disegna il marchio. Mostre, libri e riconoscimenti lo certificano come uno dei più interessanti esponenti della fotografia di ricerca non solo italiana.

nco Grignani

These two examples illustrate very well Franco Grignani's flair, which already emerges in an early work from 1928 where the author demonstrates not only a remarkable creative imagination but also a great mastery of the camera obscura. Here the double exposure sees the image of a sailboat towering decisively and meticulously detailed over which is overlaid the tripled frame of a pair of glasses placed in such a way as to distort its shape and make its presence almost diaphanous. "'Tensione Particolare' is, on the contrary, a classic example of the visual interventions created with very precise attention (before the Polytechnic Grignani had attended the faculty of mathematics and it is evident) by the underlining of the clear contrast between the white and black areas softened, however, by the curved lines that guide the gaze from the center of the work to its high edge and then bring it back from the periphery to the center in a visual game full of fascination.

Questi due esempi illustrano molto bene l'estro di Franco Grignani che già emerge in un'opera giovanile del 1928 dove l'autore dimostra di possedere non solo una notevole fantasia creativa ma anche una grande padronanza della camera oscura. Qui la doppia esposizione vede svettare decisa e minuziosa nei dettagli l'immagine di una barca a vela cui si sovrappone il fotogramma triplicato di un paio di occhiali posti in modo da distorcerne la forma e renderne quasi diafana la presenza. "Tensione particolare" è, al contrario, un esempio classico degli interventi visivi creati con precisissima attenzione (prima del Politecnico Grignani aveva frequentato la facoltà di matematica e si vede) dalla sottolineatura del contrato netto fra l'area bianca e quella nera addolcito però dalle linee curve che guidano lo sguardo dal centro dell'opera fino al suo margine alto e poi riportarlo dalla periferia al centro in un gioco visivo carico di fascino.

48®

FRANCO GRIGNANI (1908-1999)

Due tecniche su un foglio di carta fotografica, 1928
Vintage gelatin silver print
cm 35,6 x 24,4 | 14 x 9.6 in.
Signed and dated with photographer's credit stamp on the verso
Text in pencil on the verso:
Doppia Tecnica: Fotogramma a luce inclinata (occhiali da sole) Proiezione di vela. Lavoro svolto tutto in camera oscura con composizione su velina (copertina di depliant per vacanze).
(Firmata e datata con timbro del fotografo al verso; Al verso testo a matita:*Doppia Tecnica: Fotogramma a luce inclinata (occhiali da sole) Proiezione di bela. Lavoro svolto tutto in camera oscura con composizione su velina (copertina di depliant per vacanze).*)

€ 4.000 - 6.000

49®

FRANCO GRIGNANI (1908-1999)

Tensione Circolare (Particolare), 1957
Gelatin silver print, printed in 1960s/1970s
cm 50 x 40,4 | 19.6 x 15.9 in.
Titled, dated and signed in pencil with photographer's credit stamp on the verso
Framed
(Titolata, datata e firmata a matita con timbro del fotografo al verso; Opera in cornice)

€ 3.000 - 4.000

Guido Guidi (Cesena 1941) His studies in the field of industrial design and his interests in neorealism and conceptual art led him to elaborate a rigorous photographic style that investigates the spaces of a marginal architectural everyday life rarely at the center of interest. With this role he participates in important projects on the territory from “Viaggio in Italia” to “L’ Archivio dello Spazio della Provincia di Milano and ‘Linea di Confine,’ the project he conceived with Paolo Costantini and William Guerrieri. Many exhibitions exhibited especially in international museums and institutions including the very recent solo show at Maxi in Rome and significant is his commitment to teaching in academies and universities in Venice, Milan, Lecce, Bari.

Guido Guidi (Cesena 1941) I suoi studi nel campo del disegno industriale e gli interessi per il neorealismo e l’arte concettuale lo spingono a elaborare uno stile fotografico rigoroso che indaga sugli spazi di una quotidianità architettonica marginale raramente al centro dell’interesse. Con questo suo ruolo partecipa a importanti progetti sul territorio da “Viaggio in Italia” a “L’Archivio dello Spazio della Provincia di Milano e a “Linea di Confine”, il progetto da lui stesso ideato con Paolo Costantini e William Guerrieri. Molte le mostre esposte soprattutto in musei e istituzioni internazionali compresa la recentissima personale al Maxi di Roma e significativo il suo impegno nella didattica in accademie e università a Venezia, Milano, Lecce, Bari.

Guido Guidi

To understand Guido Guidi's photographic style, we must start from his use of a 20x25 view camera: this explains the meticulous attention he gives to his subjects, the rigor with which he creates formally impeccable frontal compositions capturing details that then appear surprising to us, the careful use of light that characterizes spaces where we can feel, implied, the human presence. He is an author who does not want to surprise because he is a photographer that moves in silence and demands attention. The detail of a window in **Chioggia** caressed by the stems of a bush evokes the breath of the wind that moves the grass and bangs on the aged wood of the barred shutter. In contrast, the landscape shot in **Graz** from the point of view of the foreground widens the gaze into a depth that is also symbolic and speaks to us of the great changes in the suburbs of post-industrial cities.

Per comprendere lo stile fotografico di Guido Guidi bisogna partire dal suo uso di una fotocamera a banco ottico 20x25: questo spiega l'attenzione minuziosa che dedica ai suoi soggetti, il rigore con cui crea composizioni frontali formalmente ineccepibili cogliendo dettagli che poi ci appaiono sorprendenti, l'uso attento della luce che caratterizza spazi dove si sente, sottintesa, la presenza umana. È un autore che non vuole sorprendere perché la sua è una fotografia che si muove nel silenzio e richiede attenzione. Il particolare di una finestra di **Chioggia** accarezzata dagli steli di un cespuglio evoca il soffio del vento che muove l'erba e sbatte sul legno vissuto dell'imposta sbarrata. Al contrario, il paesaggio ripreso a **Graz** dal punto di osservazione del primo piano allarga lo sguardo in una profondità anche simbolica che ci parla dei grandi mutamenti delle periferie delle città post-industriali.

50®

GUIDO GUIDI (1941)

Graz, 1991
Vintage contact print
cm 23,5 x 30 (cm 20 x 25 picture) |
9.2 x 11.8 in. (7.8 x 9.8 in. picture)
Signed in pencil on the verso
(Firmata a matita al verso)

LITERATURE
M. Gentili (edited by), *Forma. Visioni e visione*, Arti Grafiche Friulane, Fagagna, 1994, p. 187

€ 3.000 - 4.000

51®

GUIDO GUIDI (1941)

Chioggia 03, 2000
Vintage contact print
cm 23,5 x 30 (cm 20 x 25 picture) |
9.3 x 11.8 in. (7.9 x 9.8 in. picture)
Signed, dated, titled and dedicated in pencil on the verso
Framed
(Firmata, datata, titolata e dedicata a matita al verso; Opera in cornice)

€ 3.000 - 4.000

Frank Horvat (Abbazia, Croatian 1928 – Paris, France 2020) from a Jewish family, escaped to Switzerland where he sold his stamp collection and bought a camera with which, having moved to Milan in 1947, he began a career that would change when in Paris he met Cartier-Bresson and Capa who initiated him into reportage. He implements this on a trip made without a return ticket to India and Pakistan: here he makes images that allow him to collaborate with Life. Another fundamental meeting is with William Klein, who introduces him to the world of fashion and to magazines such as Les Jardin des Modes, Elle, Vogue, Harper's Bazaar. In the 1990s he is one of the first to experiment with fantastic stories using digital photomontages.

Frank Horvat (Abbazia, Croazia 1928 – Parigi, Francia 2020) di famiglia ebrea, si rifugia in Svizzera dove vende la sua collezione di francobolli e compra una fotocamera con cui, trasferitosi a Milano nel 1947, inizia una carriera che svolterà quando a Parigi incontra Cartier-Bresson e Capa che lo avviano al reportage. Lo attua in un viaggio compiuto senza biglietto di ritorno in India e Pakistan: qui realizza immagini che gli permettono di collaborare con Life. Altro incontro fondamentale è con William Klein che lo introduce nel mondo della moda e a riviste come Les Jardin des Modes, Elle, Vogue, Harper's Bazaar. Negli anni '90 è fra i primi a sperimentare storie fantastiche utilizzando fotomontaggi in digitale.

Frank Horvat

Frank Horvat used to say that he willingly accepted work in fashion because, being shy, he could more easily connect with women. True or false, the fact remains that he brings to that world a different, more free and direct approach, the same one he used in his travel reports. Like William Klein, he makes his models move among the streets of cities by chasing them outdoors in a fake but well-studied normality as these two examples well demonstrate. We are faced-at least it seems so-with two girls moving through the city browsing here and there, one posing in front of a billboard as if to smile at a friend who wants to take her portrait, the other glancing off to who knows where with the neatly displayed goods of a local market behind her, where she seems to have been going shopping. And with mischievousness Horvat makes us think that we would be lucky to meet her right there where perhaps we could go every morning.

Frank Horvat raccontava di aver accettato di buon grado il lavoro nella moda perché, essendo timido, poteva entrare più facilmente in contatto con le donne. Vero o falso che sia, sta di fatto che porta in quel mondo un approccio diverso, più libero e diretto, quello stesso che utilizzava nei suoi reportage di viaggio. Come William Klein, fa muovere le sue modelle fra le vie delle città inseguendole in esterni in una finta ma ben studiata normalità come ben dimostrano questi due esempi. Siamo di fronte – almeno così sembra – a due ragazze che si muovono in città curiosando qua e là, una si mette in posa davanti a un cartellone pubblicitario come volesse sorridere a un amico che le vuole fare un ritratto, l'altra getta uno sguardo verso chissà dove con alle spalle le merci ordinatamente esposte di un mercato rionale, dove sembra essere andata a fare la spesa. E con malizia Horvat ci fa pensare che sarebbe una fortuna incontrarla proprio lì dove forse potremmo andare ogni mattina.

52®

FRANK HORVAT (1928-2020)

Untitled, 1970s
Vintage gelatin silver print
cm 39 x 27 | 15.3 x 10.6 in.
Photographer's credit stamp on the verso
(Timbro del fotografo al verso)

€ 700 - 1.000

53[®]

FRANK HORVAT (1928-2020)

Untitled, 1970s/1980s
Vintage gelatin silver print
cm 37,4 x 25,4 (cm 35,8 x 24 picture) |
14.7 x 10 in. (14.1 x 9.4 in. picture)
Photographer's credit stamp on the verso
(Timbro del fotografo al verso)

€ 500 - 800

Francesco Jodice (Naples 1967) graduated in architecture in Milan where he lives and works, since 1995 he has been using photography and later the medium of film to face the themes of change affecting large contemporary urban landscapes by participating in the establishment of the Multiplicity group. Other researches are then those related to megapolitism as to the crisis of the Western system and its possible future scenarios always considering his work as a civil practice aimed at creating models of public participation. A lecturer at the NABA Academy, he has participated in major exhibitions in Kassel, Venice, New York, São Paulo, London, and Madrid.

Francesco Jodice (Napoli 1967) laureato in architettura a Milano dove vive e lavora, dal 1995 usa la fotografia e successivamente anche il mezzo filmico per affrontare i temi del cambiamento che riguarda i grandi paesaggi urbani contemporanei partecipando alla costituzione del collettivo Multiplicity. Altre ricerche sono poi quelle legate al megapolitismo come alla crisi del sistema occidentale e i suoi possibili scenari futuri intendendo sempre il suo lavoro come pratica civile volta a creare modelli di partecipazione del pubblico. Docente all'Accademia NABA, ha partecipato a importanti esposizioni a Kassel, Venezia, New York, San Paolo, Londra, Madrid.

Francesco Jo

odice

What we want is part of a larger project with the same name that critically investigates the relationship between large urban landscapes and the communities that inhabit them and that change them and are changed by them. As emphasized here, the photographer stands in the role of observer of the projection of collective desires onto the landscape. Men and women, distant and therefore recognizable only as a crowd and not as individuals occupy the lower part of the image as squeezed between the flow of traffic and the wall that divides them from a construction site on which their moving figures stand out. The sky is there, distant and almost invisible because the space of the shot is completely occupied by a chase of constructions, advertising signs, buildings with closed windows, skyscrapers built and under construction. It is an organized disorder that appears to us or perhaps just an order that the chromatic delicacy of the whole makes slightly disturbing.

What we want fa parte di un più ampio omonimo progetto che indaga con senso critico sul rapporto fra i grandi paesaggi urbani e le comunità che li abitano e che li modificano e ne sono a loro volta modificate. Come qui viene messo in evidenza, il fotografo si pone nel ruolo di osservatore della proiezione dei desideri collettivi sul paesaggio. Uomini e donne, lontani e quindi riconoscibili solo come folla e non come individui occupano la parte inferiore dell'immagine come schiacciati fra il flusso del traffico e il muro che li divide da un cantiere in costruzione su cui le loro figure in movimento si stagliano. Il cielo è là, lontano e quasi invisibile perché lo spazio della ripresa è completamente occupato da un inseguirsi di costruzioni, insegne pubblicitarie, edifici dalle finestre chiuse, grattacieli costruiti e in costruzione. È un disordine organizzato quello che ci appare o forse solo un ordine che la delicatezza cromatica dell'insieme rende sottilmente inquietante.

54®

FRANCESCO JODICE (1967)

What We Want, Tokio T12, 1999
Vintage C-print
cm 100 x 125 | 39.4 x 49.2 in.
Edition 1 of 8
(Edizione 1 di 8)

PROVENANCE
Photo & Contemporary, Turin

Work accompanied by Certificate of authenticity released by the photographer

€ 3.800 - 4.500

JUKI
BRAND SHOP
質
大黒屋質店
プロミス
0120-3343-4551
ワールド
MEN'S SHOP
MINAMI
MEN'S SHOP
FUTABA
浅草ロック座

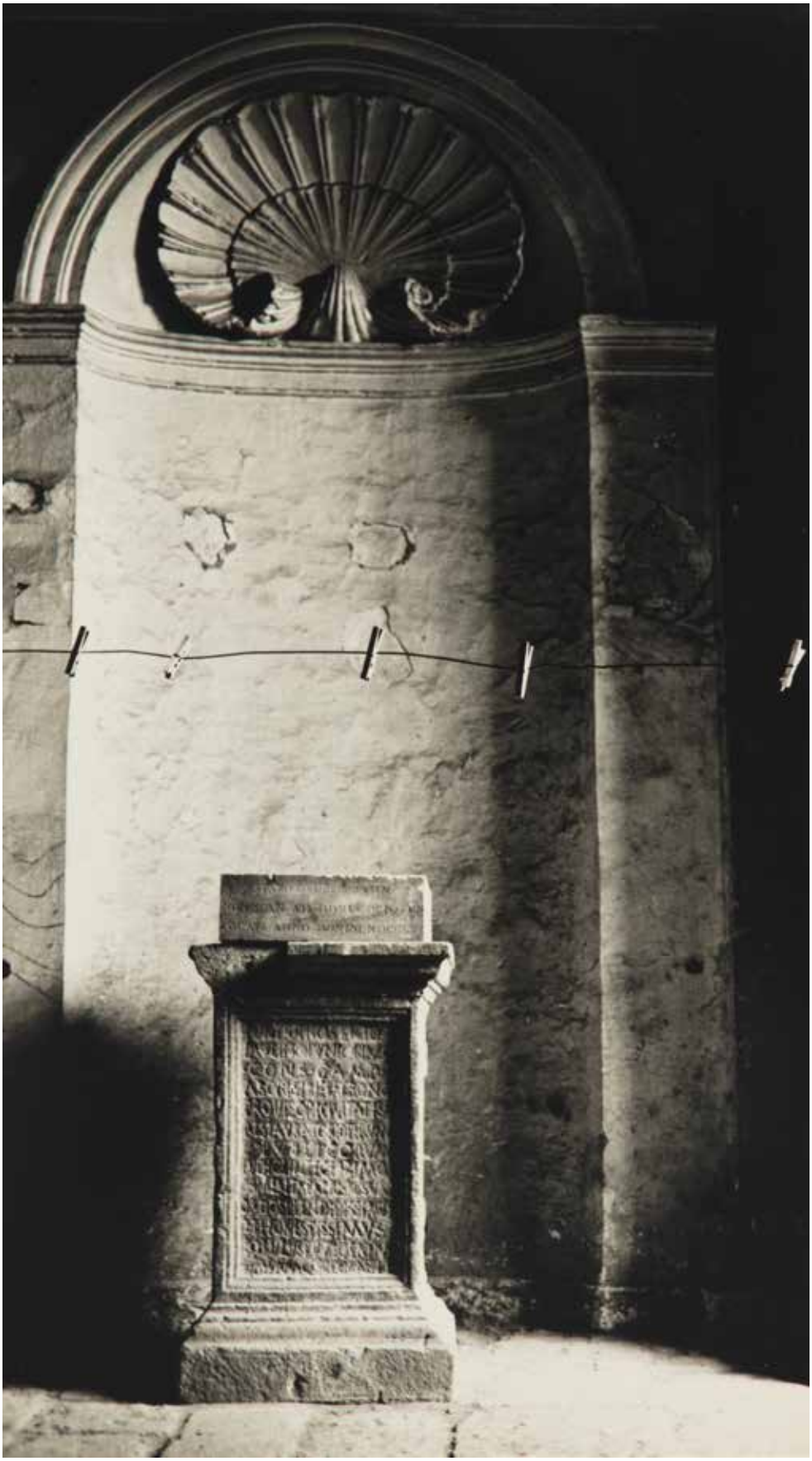
Mimmo Jodice (Naples 1934) was interested in art, theatre, music and began as a self-taught artist in drawing and painting. This brought him closer to photography in the early 1960s, which he practised by experimenting with materials, codes and languages, as he was immersed in the neo-avant-garde atmosphere: he breathed it in the galleries of Amelio, Trisorio and Rulla and made it his own by frequenting artists such as Warhol, De Dominicis, Beuys, Kosuth and Kounellis. He expanded his interests first to anthropology and then to a new definition of urban space, which remains, together with his research into myth, his fundamental contribution to the non-documentary image confirmed in exhibitions, books and in awards such as his two honorary degrees in architecture in Italy and Switzerland.

Mimmo Jodice (Napoli 1934) si interessa di arte, teatro, musica ed esordisce da autodidatta in disegno e pittura. Ciò lo avvicina nei primi anni ’60 alla fotografia che svolge sperimentando materiali, codici, linguaggi immerso come era nel clima delle neoavanguardie: lo respira nelle gallerie di Amelio, Trisorio, Rulla e lo fa proprio frequentando artisti come Warhol, De Dominicis, Beuys, Kosuth, Kounellis. Allarga gli interessi prima all’antropologia e poi a una nuova definizione dello spazio urbano che resta, assieme all’indagine sul mito, il suo fondamentale contributo all’immagine non documentaristica ribadita in mostre, libri e in riconoscimenti come le due lauree in architettura honoris causa in Italia e Svizzera.

Mimmo Jodice

A nice title of a recent solo exhibition well defines Mimmo Jodice's research, because the enigma of light is the characteristic that helps us understand that very special fascination that emanates from images such as the ones presented here. To understand them, we need to go back to the time when Jodice, by his own admission, having accepted that the change in which he had believed in the 1970s was not possible, made an ethical and aesthetic change that led him to show a Naples without people but not without a soul. What he is looking for thus becomes a study of what space can tell, as is clearly evident in the almost chilling image of the Albergo dei poveri where that iron bed placed across the room attracts attention with an intense evocative force. The sense of timelessness and that strange light that often emanates from the shapes playing with shadows characterises the second image so powerful in its compositional rigour. These are two works that stand, in a perfect even if not immediately obvious continuity, with his early research work when Jodice more than anything else wanted to photograph ideas.

Un bel titolo di una recente mostra personale definisce bene la ricerca di Mimmo Jodice perché l'enigma della luce è la caratteristica che ci aiuta a comprendere quel particolarissimo fascino che emana da immagini come quelle qui proposte. Per comprenderle bisogna risalire ai tempi in cui Jodice, per sua stessa ammissione, avendo accettato che il cambiamento in cui aveva creduto negli anni '70 non era possibile, attua una svolta insieme etica ed estetica che lo porta a mostrare una Napoli senza persone ma non senza anima. Quello che va cercando diventa così una ricerca di quanto lo spazio sa raccontare, come è ben evidente nell'immagine quasi raggelante dell'Albergo dei poveri dove quel letto di ferro messo di traverso attira l'attenzione con una intensa forza evocatrice. Il senso di atemporalità e quella strana luce che spesso si sprigiona dalle forme giocando con le ombre caratterizza la seconda immagine così potente nel suo rigore compositivo. Sono due opere che si collocano, in una perfetta anche se non immediata evidente continuità, con i primi lavori di ricerca quando Jodice più che altro intendeva fotografare le idee.



55®

MIMMO JODICE (1934)

Vedute di Napoli, Opera 10, 1980
Gelatin silver print, printed in 1980s/1990s
cm 29 x 16.5 | 11.4 x 6.5 in.
Signed and dated in black ink on the verso
(Firmata e datata a penna nera al verso)

LITERATURE
Mimmo Jodice, Senza Tempo, Skira, Milan, 2024, p. 62

EXHIBITION
Exemplar in permanent collection at Museo di Fotografia Contemporanea, fondo Lanfranco Colombo, Cinisello Balsamo (MI)

€ 5.000 - 6.000

56®

MIMMO JODICE (1934)

Napoli, Real Albergo dei poveri, 1999
Vintage gelatin silver print, mounted on original passepartout
cm 40,4 x 50,4 (cm 37 x 37 picture ; cm 58 x 58 passepartout) | 15.9 x 19.8 in. (14.6 x 14.6 in. picture ; 22.8 x 22.8 in. passepartout)
Edition 1 of 3
Signed and dated in pencil on the passepartout recto and titled, signed, dated and numbered in pencil on the verso
Framed
(Edizione 1 di 3; Firmata e datata a matita al passepartout recto e titolata, firmata, datata e numerata a matita al verso; Opera in cornice)

PROVENANCE
Arte Moderna e Contemporanea, Christie's Milan, May, 21st, 2007, lot 379

LITERATURE
M. Jodice (edited by), *Reale albergo dei poveri*, Federico Motta Editore, Milan, 1999, p. 91 (another illustrated example)

€ 4.500 - 5.500

Massimo Listri (Florence, 1953) began working at seventeen during his high school years portraying great cultural personalities in black and white, but his attention soon turned to architecture. The meeting with the publisher Franco Maria Ricci marked a real turning point in his career because for the sophisticated magazine FMR he realised photo shoots interpreting the most beautiful public and private buildings in exteriors and above all interiors, creating an archive that allowed him to publish 80 books with European and American publishers and to organise many exhibitions in the most important institutions all over the world.

Massimo Listri (Firenze, 1953) comincia a lavorare diciassettenne negli anni liceali ritraendo in bianco e nero grandi personaggi della cultura, ma presto la sua attenzione è rivolta alle architetture. L'incontro con l'editore Franco Maria Ricci segna una vera svolta nella sua carriera perché per la raffinata rivista FMR realizza servizi interpretando in esterni e soprattutto in interni i più bei palazzi pubblici e privati creando un archivio che gli ha permesso di pubblicare 80 libri con editori europei e statunitensi e di allestire moltissime mostre nelle più importanti istituzioni di tutto il mondo.

assimo Listri

Massimo Listri does not study the places he photographs; he prefers to be guided by his intuitions and the harmony with his subjects that comes from his love for harmony and beauty. Even though he now shoots with more manageable digital cameras, having used the view camera for years has taught him a great compositional ability that is well highlighted in these two images of institutional places that characterise so many aspects of his style, the result of accurate work and a few well-researched images. If in the shot of the **Ducal Castle of Aglié** in the Turin area, already a Savoy residence, he plays, as he often does, with the shades of white to highlight a perspective that he has chosen as essential, in the one of **Montecitorio** he uses the natural symmetry of the great hall to give to the image the austerity that the Parliament building deserves. In both cases, the large size of the images is a conscious stylistic choice by Listri that allows lines, shadows and details to be fully appreciated, making it clear that, if the human figure does not appear, its presence is always felt.

Massimo Listri non studia i luoghi che fotografa, preferisce farsi guidare dalle sue intuizioni e dalla sintonia con i soggetti derivante dall'amore che nutre per l'armonia e il bello. Anche se ora scatta con fotocamere digitali più maneggevoli, l'aver usato per anni il banco ottico gli ha insegnato una pregevole capacità compositiva ben evidenziata in queste due immagini di luoghi istituzionali che caratterizzano altrettante caratteristiche del suo stile, frutto di un lavoro accurato e di poche immagini molto studiate. Se nella ripresa del **Castello ducale di Aglié** nel Torinese, già residenza sabauda, gioca, come spesso fa, con le sfumature del bianco per esaltare una prospettiva che ha scelto essenziale, in quella di **Montecitorio** usa la naturale simmetria della grande sala per conferire all'immagine l'austerità che merita la sede del Parlamento. In entrambi i casi le grandi dimensioni delle immagini sono una consapevole scelta stilistica di Listri che consente di apprezzare appieno linee, ombre e particolari facendo così capire che, se la figura umana non compare, la sua presenza si sente sempre.

57®

MASSIMO LISTRI (1955)

Aglié, 2007
Vintage C-print mounted on dibond
cm 100 x 120 | 39.4 x 47.2 in.
Edition 2 of 5
Titled, numbered and signed in black marker on the verso
Framed
(Edizione 2 di 5; Titolata, numerata e firmata a pennarello nero al verso
Opera in cornice)

€ 2.000 - 3.000

58®

MASSIMO LISTRI (1955)

Palazzo Montecitorio, 2009
Inkjet print, mounted on dibond
cm 120 x 150 | 47.2 x 59 in.
Edition 1 of 5
Titled, numbered, signed and dated in black feltpen on the verso
Framed
(Edizione 1 di 5; Titolata, numerata, firmata e datata a pennarello nero al verso; Opera in cornice)

€ 3.000 - 4.000

Nino Migliori (Bologna 1926) is an author with an extraordinary vitality and a desire for research so intense that it has led him, since 1948 when he began his professional career, to work on two parallel lines. On one hand he has expressed himself with classical images in the style of straight photography and on the other, having frequented the Venetian milieu of Peggy Guggenheim, he has developed an incessant research on media and materials as well as on the relationship with conceptualism, the informal and the historical avant-garde as shown by the creation in 1982 of the futurist-inspired group Abrecal. Impossible here to mention all the exhibitions exhibited around the world, monographic volumes, teaching activities carried out in universities as kindergartens, and that of incessant cultural organizer. Since 2016 he has established a Foundation that bears his name.

Nino Migliori (Bologna 1926) è un autore dotato di una straordinaria vitalità e di un desiderio di ricerca così' intenso da averlo portato, fin dal 1948 quando ha iniziato la sua carriera professionale, a lavorare su due linee parallele. Da un lato si è espresso con immagini classiche nello stile della straight photography e dall'altro, avendo frequentato l'ambiente veneziano di Peggy Guggenheim, ha sviluppato una incessante ricerca sui mezzi e i materiali come anche sul rapporto con il concettualismo, l'informale e le avanguardie storiche come dimostra la creazione nel 1982 del gruppo di ispirazione futurista Abrecal. Impossibile qui ricordare tutte le mostre esposte in tutto il mondo, i volumi monografici, l'attività didattica svolta nelle università come scuole d'infanzia e quella di incessante organizzatore culturale. Dal 2016 ha istituito una Fondazione che porta il suo nome.

Nino Migliori

The two photographs we present here show with immediate effectiveness the two lines of expression that Nino Migliori has always pursued doing so, it should be noted, simultaneously. Included in the series " Gente dell'Emilia," part with "Gente del Nord" and "Gente del Sud" of the trilogy of neo-realist taste made in the 1950s, "**Il tuffatore**" at a certain point somewhat unexpectedly takes on a strong autonomy of its own until it becomes one of the best-known (and most requested) photographs of the Bolognese photographer also for its ability to combine the classicity of a graceful black and white with the originality of a shot with a bold contemporaneity. This splendid "**Ossidazione**"-we decide to call it by the term indicating the technique used to make it despite the fact that like every abstract work it proudly refuses a title- belongs to the wide and varied series of research pursued by Migliori. It ranges from those pulled out of history such as collages, photograms, cliché-verre, images made with pinhole and calotypes to Polaroid processing. This is without forgetting hydrograms, pyrograms, lucigrams, photographs made by candlelight or inserted in candles. To show that imagination knows no boundaries.

Le due fotografie che qui presentiamo raccontano con immediata efficacia le due linee espressive che Nino Migliori ha sempre perseguito facendolo, è bene sottolinearlo, in contemporanea. Inserito nella serie "Gente dell'Emilia", parte con "Gente del Nord" e "Gente del Sud" della trilogia di gusto neorealista realizzata negli anni '50, **Il tuffatore** a un certo punto assume un po' inaspettatamente una sua forte autonomia fino a diventare una delle fotografie più note (e richieste) del fotografo bolognese anche per la sua capacità di coniugare la classicità di un garbato bianco e nero con l'originalità di una ripresa dotata di una audace contemporaneità. Questa splendida **Ossidazione** – decidiamo di chiamarla con il termine che indica la tecnica usata per realizzarla nonostante come ogni opera astratta orgogliosamente rifiuti un titolo – appartiene all'ampia e variegata serie di ricerche perseguite da Migliori. Si passa da quelle pescate dalla storia come i collage, i fotogrammi, i cliché-verre, le immagini realizzate con il foro stenopeico e i calotipi alle elaborazioni Polaroid. Questo senza dimenticare idrogrammi, pirogrammi, lucigrammi, fotografie realizzate a lume di candela o inserite in candele. Per dimostrare che la fantasia non conosce confini.

59[®]

NINO MIGLIORI (1926)

Il Tuffatore, 1951
Gelatin silver print, printed in 1980s
cm 30,3 x 40,2 | 11.9 x 15.8 in.
Titled, dated and signed in pencil on the verso
Framed
(Titolata, datata e firmata a matita al verso; Opera in cornice)

PROVENANCE
Keith De Lellis Gallery, New York

LITERATURE
Segni: Nino Migliori, Damiani Editore, Bologna, 2004, p. 11
A. Mauro and D. Curti (edited by), *Nino Migliori, La materia dei sogni*, Contrasto, Rome, 2012, pp. 64-65
MART.LA FOTOGRAFIA DELLA COLLEZIONE TREVISAN. Con gli occhi, con il cuore, con la testa, Silvana Editoriale, Milan 2012, p. 105

€ 4.000 - 5.000

60°

NINO MIGLIORI (1926)

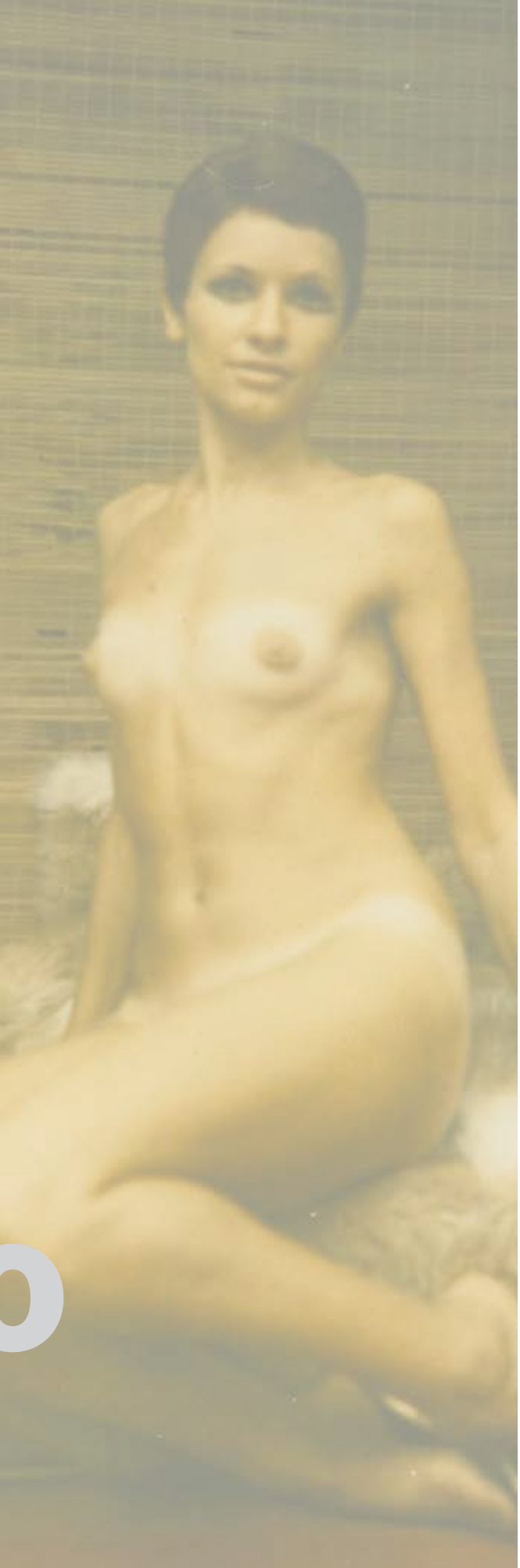
Untitled (Oxidation), 1973
Vintage chromogenic print
cm 39,5 x 30 | 15.5 x 11.8 in.
Signed and dated with *21/250* in black ink on the image
(Firmata e datata con *21/250* a penna nera sull'immagine)

€ 1.200 - 1.800

Carlo Mollino (Turin 1905 - 1973) was an intrepid character who eludes any simple definition because to his activity as a great and innovative architect he combined that of pilot of airplanes and racing cars, designer and ski instructor. From his engineer father he inherited a passion for photography, yet another area in which he excelled both as a theorist ("The Message of the Camera Obscura" published by Chiantore in 1949 is a fundamental book on history and aesthetics) and as an author first of architectural and interior shots in both black and white and color and then of portraits and female nudes made with Polaroid film.

Carlo Mollino (Torino 1905 - 1973) è stato un personaggio intrepido che sfugge a ogni semplice definizione perché all'attività di grande e innovativo architetto ha accostato quella di pilota di aerei e automobili da corsa, di designer e di maestro di sci. Dal padre ingegnere ereditò la passione per la fotografia, ennesimo settore in cui eccelse sia come teorico ("Il messaggio della camera oscura" edito da Chiantore nel 1949 è un fondamentale libro di storia ed estetica) che come autore dapprima di riprese di architettura e di interni sia in bianco e nero, sia a colori e poi di ritratti e nudi femminili realizzati con pellicole Polaroid.

Carlo Mollino



Between 1956 and the mid-1970s Mollino systematically photographed the female world, creating a real gallery of shots that did not stop at the threshold of eroticism, however present, but winked with refinement at surrealist references. Like the many women, friends, casual acquaintances, and models who took turns in Mollino's studio house, so, does the protagonist of this photograph embody the modules of an entire erotic imagination: nudity is exhibited with a nonchalance that nevertheless involves an elegant posture, the fur coat on which the girl sits is inviting, the shoes that represent the only item worn are a fetishistic allusion, the warm lighting creates an intimate atmosphere while the woman rather than "looking into the camera" fixes her direct gaze on us with a simplicity charged of sensuality.

Fra il 1956 e la metà degli anni '70 Mollino fotografa sistematicamente il mondo femminile creando una vera e propria galleria di riprese che non si fermano sulla soglia dell'erotismo comunque presente, ma occhieggiano con raffinatezza a richiami surrealisti. Come le tante donne, amiche, conoscenti occasionali, modelle che si sono avvicendate nella casa studio di Mollino, anche la protagonista di questa fotografia incarna i moduli di un intero immaginario erotico: la nudità è esibita con una disinvoltura che prevede comunque una postura elegante, la pelliccia su cui la ragazza siede è invitante, le scarpe che rappresentano l'unico elemento indossato sono un'allusione feticista, l'illuminazione calda crea un'atmosfera intima mentre la donna più che "guardare in macchina" fissa lo sguardo diretto su di noi con una semplicità carica di sensualità.

61®

CARLO MOLLINO (1905-1973)

Untitled, 1962/1973
Polaroid applied on original cardboard
cm 10,8 x 8,5 | 4.3 x 3.3 in.
Framed
Unique work
(Opera in cornice)

PROVENANCE
Design, Artcurial, Paris, December, 1st, 2015, lot 276

EXHIBITION
Carlo Mollino, Arabesques, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 2006/2007

LITERATURE
F. Ferrari, N. Ferrari, *Carlo Mollino, Arabesques,* Electa, Verona, 2006.
Reproduit p. 274

€ 7.000 - 10.000

Riccardo Moncalvo (Turin 1915 - 2008) has always combined professional work done in the Atelier of Artistic and Industrial Photography founded in 1925 by his father Carlo Emilio and personal research. A member of the historic Subalpine Photographic Society, he started by publishing in the prestigious "Lights and Shadows Yearbook." Also technically ingenious, he was among the first in Italy to use the handy Leica camera on which he applied a rotating turret to more quickly use three lenses of different focal lengths. He worked for architects such as Carlo Mollino and Ettore Sottsass and published several books. His laboratory was one of the first in the postwar period to make the first professional photographic prints.

Riccardo Moncalvo (Torino 1915 – 2008) ha sempre coniugato lavoro professionale svolto nell'Atelier di Fotografia Artistica e Industriale fondato nel 1925 dal padre Carlo Emilio e ricerca personale. Membro della storica Società Fotografica Subalpina, inizia pubblicando sul prestigioso "Annuario Luci e Ombre". Ingegnoso anche dal punto di vista tecnico fu fra i primi in Italia a utilizzare la maneggevole fotocamera Leica su cui applicò una torretta girevole per utilizzare più rapidamente tre obiettivi di diverse lunghezze focali. Ha lavorato per architetti come Calo Mollino ed Ettore Sottsass e pubblicato diversi volumi. Il suo laboratorio è stato fra i primi a realizzare, nel dopoguerra, le prime stampe fotografiche professionali.

Riccar

do Moncalvo

At the beginning of his career, the photographer from Turin was close to the Romantic aesthetic, which he later abandoned—as can easily be seen here—in favor of a drier, more modern type of image influenced by the suggestions of the New Objectivity movement. The essential nature of the forms and the geometric approach are clearly present in "**Sul bordo**", a photograph that addresses one of Moncalvo's favorite subjects: the mountains. He does so with an exceptional image, starting with the choice of vantage point, which creates a frame within which the figure of the climber appears. The climber's slightly backward-leaning posture is integrated into an original composition that cuts diagonally across the space. Even more infused with a contemporary spirit is "**La vetrinista**", where one can note not only the author's great skill in managing color, but also his ability to construct a theatrically flavored scene. The foreground figures appear blurred and indistinct, the left side of the image reveals a perspective vanishing point, and the girl—though seated with her back to the photographer—rises to the role of elegant protagonist.

All'inizio della sua carriera il fotografo torinese era vicino all'estetica romantica che poi abbandona, come qui si può facilmente constatare, per avvicinarsi a un tipo di immagine più asciutta e moderna frutto dei suggerimenti provenienti dal movimento della Nuova Oggettività. L'essenzialità dei segni e il geometrismo sono elementi ben presenti in **Sul bordo**, una fotografia che affronta uno dei soggetti cari a Moncalvo cioè la montagna. Lo fa con una immagine pregevolissima già a partire dalla scelta del punto di osservazione che crea una cornice al cui interno si trova la figura dell'alpinista la cui postura leggermente spostata all'indietro si inserisce in una originale composizione che attraversa diagonalmente lo spazio. Attraversata da uno spirito ancor più contemporanea è **La vetrinista** dove si nota non solo la grande capacità dell'autore nella gestione del colore ma anche quella di costruire una scena di sapore teatrale con il primo piano delle figure che scorrono indefinite, la parte sinistra dell'immagine che fa intravvedere una fuga prospettica e la ragazza che, pur seduta dando le spalle al fotografo, assurge al ruolo di elegante protagonista.

62®

RICCARDO MONCALVO (1915-2008)

Sul bordo, Leo Gasperl sul ghiacciaio di Ventina, 1950/51
Vintage gelatin silver print
cm 19,5 x 29,8 | 7.7 x 11.7 in.
Titled in blue ink, photographer's credit stamp and *Archivio Riccardo Moncalvo* caption stamp with signature on the verso
(Titolata a penna blu, timbro del fotografo e timbro didascalico *Archivio Riccardo Moncalvo* con firma al verso)

LITERATURE
B. Bergaglio (edited by), *Riccardo Moncalvo Fotografie 1932-1990*, Dario Cimorelli Editore 2025, pp. 50, 51

€ 800 - 1.200

63®

RICCARDO MONCALVO (1915-2008)

La vetrinista, Salisburgo, 1952
Vintage chromogenic print
cm 20 x 29 | 8.2 x 11.4 in.
Timbro del fotografo al verso
(Timbro del fotografo al verso)

EXHIBITION
II mostra Nazionale di Fotografia Artistica, Ciriè 1959
Salone della Toro Assicurazioni, *99 fotografie di Riccardo Moncalvo,* Torino 1976
Galleria d'arte Pirra, *Moncalvo o il ritratto delle cose*, Torino 1993

LITERATURE
La Fotografia di Riccardo Moncalvo, Tipografia torinese Editrice, Turin 1976

€ 800 - 1.200

Paolo Monti (Novara 1908 – Milan 1982), graduated in economics, moved to Venice to work for the Agricultural Consortium of Veneto. There, he shared his passion for photography with a group of friends and, inspired by news of the founding of the Milanese group La Bussola, he founded the La Gondola photography club in 1948. Under his guidance, it became an important point of reference and helped bring to light talents such as Fulvio Roiter. In 1953, he moved to Milan, where, as a professional photographer, he documented the city's transformation, contributed to magazines and books, and collaborated with publishing houses. Beginning in 1965, he carried out an original study of Bologna's urban landscape in collaboration with architect Cervellati. In 1967, the Milanese gallery Il Diaframma opened with an exhibition of his chemigrams and abstract photographs.

Paolo Monti (Novara 1908 – Milano 1982) laureato in economia, per lavorare al Consorzio Agrario del Veneto si trasferisce a Venezia dove condivide la sua passione per la fotografia con un gruppo di amici con cui, spinto dalla notizia della fondazione del gruppo milanese della Bussola, fonda nel 1948 il circolo la Gondola, portandolo a diventare un importante punto di riferimento e a scoprire autori come Fulvio Roiter. Nel 1953 si trasferisce a Milano e da professionista documenta i cambiamenti della città, pubblica su riviste e libri, collabora con case editrici e dal 1965 realizza una originale analisi del territorio urbano di Bologna in collaborazione con l'architetto Cervellati. Nel 1967 la galleria milanese il Diaframma inaugura con una sua mostra di chimigrammi e fotografie astratte.

Paolo Monti

Living in one of the most constantly photographed cities, Paolo Monti always chose to do so by deliberately avoiding any rhetoric and any aspect of the reassuring vision so beloved by tourists. With his stark black and white, he moved outside the well-known paths to explore the more working-class areas, the glimpses of reality, the walls where posters peel away, faded by humidity. In one shot of a calle, he plays with the light passing through the transparency of hanging laundry and their shadows stretching across the ground, letting the eye glide along the weathered wall on the right before settling on the background, where a female figure moves lightly. Ironically contemplative, "**La domenica degli immigrati**" turns what could have been a classic amateur photography exercise into a powerful synthesis of the contradictions of the postwar world: on one side, the great internal migratory flows; on the other, signs of industrialization which, along with prosperity, also brought environmental damage, as shown and symbolized by the columns of smoke. In this image, one can discern the influence, not only aesthetic, of American photography from the Farm Security Administration, which Monti knows well.

Vivendo in una delle città costantemente fotografata, Paolo Monti ha sempre scelto di farlo evitando programmaticamente ogni retorica e ogni aspetto di quella visione rassicurante cara ai turisti. Con il suo deciso bianco e nero, si muove al di fuori dei circuiti più noti per indagare le zone più popolari, gli scorci più vicini alla realtà, i muri su cui i manifesti si strappano dilavati dall'umidità. Nella ripresa di una **calle** gioca fra le luci che attraversano la trasparenza dei panni stesi e la loro ombra che si allunga a terra, lascia che lo sguardo scorra sulla tormentata parete di destra per finire sullo sfondo dove una figura femminile si muove leggera. Ironica e pensosa è, invece, **La domenica degli immigrati**, perché quello che poteva essere un classico esercizio foto amatoriale diventa una sintesi efficace delle contraddizioni del mondo che stava sorgendo dal dopoguerra: da un lato i grandi flussi migratori interni e dall'altra i segnali di una industrializzazione che col benessere portava, come le colonne di fumo mostrano e simboleggiano, anche danni all'ambiente. In questa immagine si scorgono le influenze non solo estetiche della fotografia americana della Farm Security Administration a lui ben nota.

64®

PAOLO MONTI (1908-1982)

Calle Veneziana, 1950s/1960s
Vintage gelatin silver print
cm 28,4 x 23,2 | 11.2 x 9.1 in.
Photographer's credit stamp on the verso
(Timbro del fotografo al verso)

LITERATURE
I. Zannier, P. Mainardis de Campo (edited by), *San Francisco Venezia Immagini di due città*, exhibition catalogue (Scuola Grande dei Carmini di Venezia, 4 September - 31 October 1982) Scuola Grande dei Carmini, Venezia 1982, p. 18

€ 700 - 1.000

65®

PAOLO MONTI (1908-1982)

La domenica degli immigrati, 1954
Vintage gelatin silver print
cm 23 x 28,7 | 9.1 x 11.3 in.
Titled and dated in pencil with photographer's credit stamps on the verso
(Titolata e datata a matita con timbri del fotografo al verso)

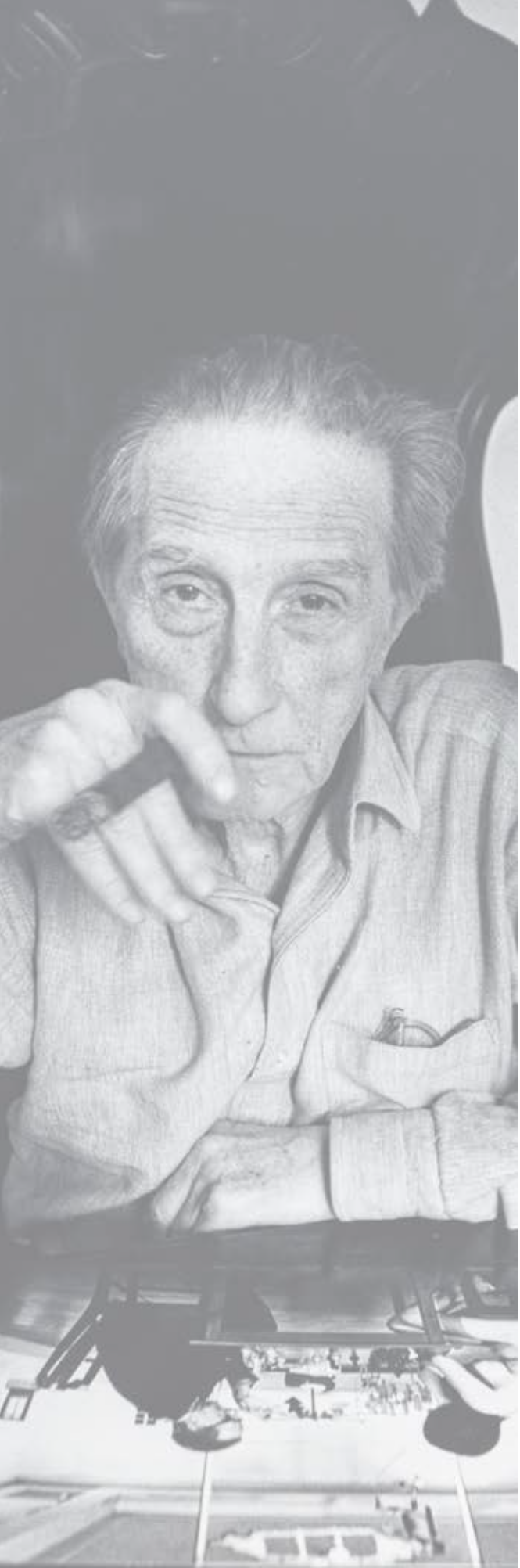
LITERATURE
P. Monti (edited by), *Milano negli anni Cinquanta*, Istituto di Fotografia Paolo Monti, Milano, 1986, p. 127
G. Chiaramonte (edited by), *Paolo Monti Fotografie 1950-1980*, Federico Motta Editore, Milan, 1983, pl. 72

€ 800 - 1.200

Ugo Mulas (Pozzolengo, Brescia 1928 - Milan 1973) frequented the Milanese artistic milieu around the Jamaica bar where he met Mario Dondero and began a career born of his many interests: reporter for L'illustrazione Italiana and set photographer for the Piccolo Teatro, documenting the Venice Biennale from 1954 to 1972 he became close with artists such as Alberto Burri, Lucio Fontana, Alik Cavaliere, and Fausto Melotti. Travels in the early 1960s to the U.S. from which came the volume "New York arte e persone" introduced him to Andy Warhol, Robert Raushenberg, Lee Friedlander, Robert Frank. He participated in neo-avant-garde events directed by Luciano Caramel (Campo Urbano, Como 1969) and Paul Restany (Noveau Réalisme, Milan 1970). A deep consideration of the role of photography influenced by the theoretical contribution of Marcel Duchamp leads him to the metaphotographic work "Le verifiche" published in 1972 by Einaudi. His works, exhibited in museum spaces all over Europe, and his numerous monographs are curated by the Milan archive edited by his daughters Melina and Valentina.

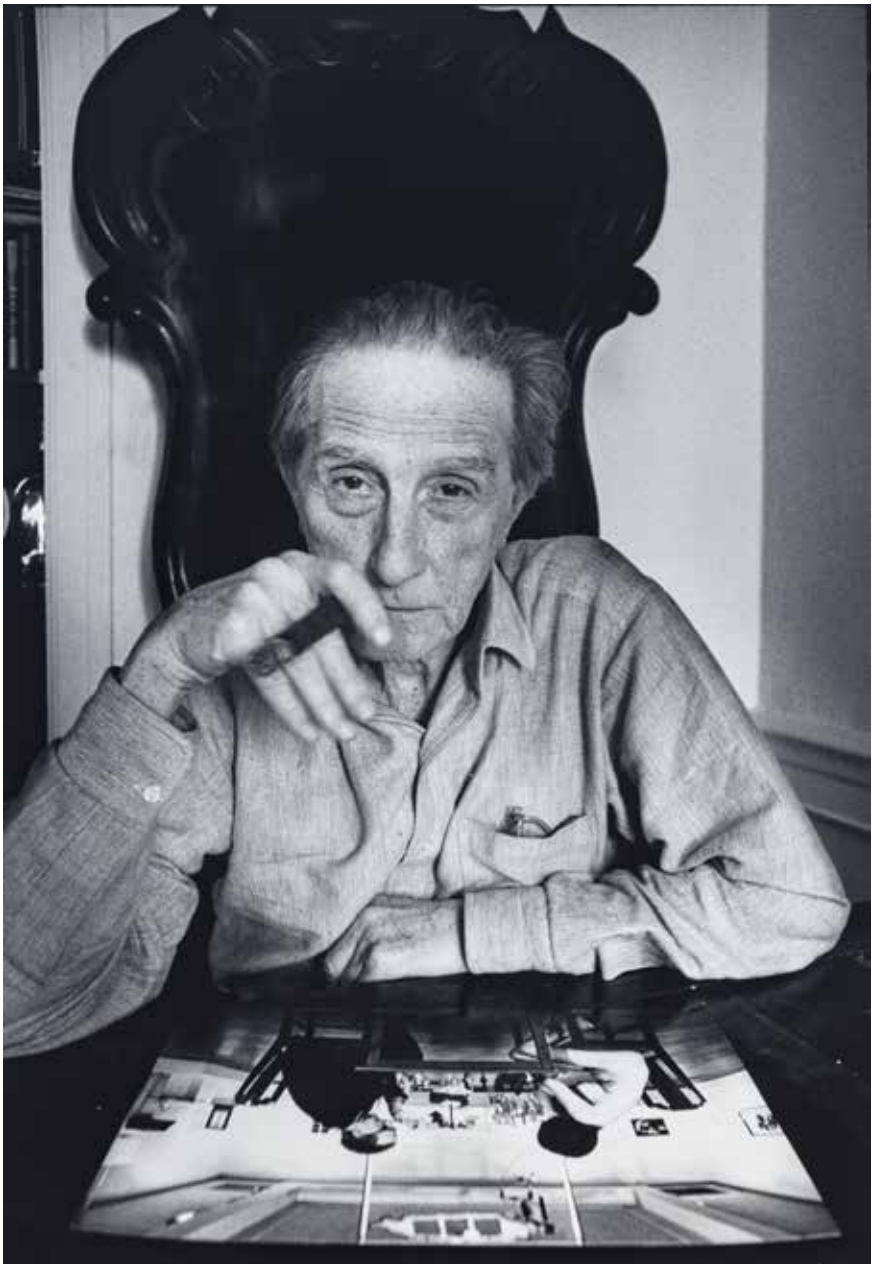
Ugo Mulas (Pozzolengo, Brescia 1928 – Milano 1973) frequenta l'ambiente artistico milanese che ruota attorno al bar Jamaica dove conosce Mario Dondero e inizia una carriera figlia dei molti interessi: reporter per L'illustrazione Italiana e fotografo di scena per il Piccolo Teatro, documentando la Biennale di Venezia dal 1954 al 1972 si lega ad artisti come Alberto Burri, Lucio Fontana, Alik Cavaliere, Fausto Melotti. I viaggi nei primi anni '60 negli Usa da cui nasce il volume "New York arte e persone" gli fanno conoscere Andy Warhol, Robert Raushenberg, Lee Friedlander, Robert Frank. Partecipa a manifestazioni delle neoavanguardie dirette da Luciano Caramel (Campo Urbano, Como 1969) e Paul Restany (Noveau Réalisme, Milano 1970). Una profonda riflessione sul ruolo della fotografia influenzata dal contributo teorico di Marcel Duchamp lo induce al lavoro metafotografico "Le verifiche" pubblicato nel 1972 da Einaudi. I suoi lavori, esposti in spazi museali di tutta Europa, e le sue numerose monografie sono curati dall'archivio milanese curato dalle figlie Melina e Valentina.

Ugo Mulas



Ugo Mulas's long-standing relationship with **Lucio Fontana** allows the photographer a complicity with the artist that emerged in the famous 1964 sequence "L'attesa" with the cutting of the canvas. Here, however, the photographer shows that skill in reproducing works acquired through frequenting the studios of painters and sculptors. These three prints thus become an effective reference to the artistic work of the great master of Spatialism: one recognizes three famous spatial concepts from 1965 entitled "Teatrini" because they are composed of perforated monochrome canvases inserted into shaped frames that are integral parts of the works. The portrait made of **Marcel Duchamp** - published several times in major monographs - is part of a large series of shots made in New York outdoors in Washington Square, inside the Museum of Modern Art in front of his famous "Grande vetro" which he observes with distant detachment and, as in our case, in his home. It is Mulas himself who reminds us that he was interested in highlighting Duchamp's "attitudes of non-doing" and "highlighting his renunciation." Thus, he catches him as, sitting in his famous armchair, he casts a glance at the photograph of him playing chess with a naked woman. For the record, it had been made in 1963 at the Pasadena Museum of Art, L.A., where Walter Hopps had curated the artist's first American retrospective. The author of the image, Julian Wasser, asked 20-year-old friend Eva Babliz during the opening to pose nude in homage to Duchamp's provocative art, which she, the daughter of an artist, did with enthusiasm.

Il rapporto che Ugo Mulas ha stabilito con **Lucio Fontana** è di lunga data e questo consente al fotografo una complicità con l'artista emersa nella celebre sequenza del 1964 "L'attesa" con il taglio della tela. Qui, invece, il fotografo mostra quella sua abilità nel riprodurre le opere acquisita con la frequentazione degli studi di pittori e scultori. Queste tre stampe divengono così un efficace richiamo al lavoro artistico del grande maestro dello Spazialismo: si riconoscono tre celebri concetti spaziali del 1965 intitolati "Teatrini" perché composti da tele monocrome forate inserite in cornici sagomate che sono parti integranti delle opere. Il ritratto realizzato a **Marcel Duchamp** – più volte pubblicato nelle più importanti monografie – fa parte di un'ampia serie di riprese realizzate a New York in esterni in Washington Square, all'interno del Museum of Modern Art di fronte al suo celebre "Grande vetro" che osserva con distacco e, come nel nostro caso, nella sua casa. È lo stesso Mulas a ricordare che di Duchamp gli interessava mettere in evidenza "*gli atteggiamenti del non fare*" e "*mettere in evidenza la sua rinuncia*". Così lo coglie mentre, seduto sulla sua famosa poltrona, getta uno sguardo sulla fotografia che lo ritrae mentre gioca a scacchi con una donna nuda. Per la cronaca era stata realizzata nel 1963 al Museo d'arte di Pasadena, L.A., dove Walter Hopps aveva curato la prima retrospettiva americana dell'artista. L'autore dell'immagine, Julian Wasser, durante l'inaugurazione chiese alla ventenne amica Eva Babliz di posare nuda in omaggio all'arte provocatoria di Duchamp, cosa che lei, figlia di un'artista, fece con trasporto.



66®

UGO MULAS (1928-1973)

Marcel Duchamp, New York, 1965/1967
Vintage gelatin silver print, mounted on aluminium and printed in 1972
cm 36,8 x 25,3 | 14.5 x 10 in.

LITERATURE
Castagnoli, Italiano, Mattirolo (edited by), *Ugo Mulas. La scena dell'arte*, Electa 2007, pp. 324-333

Work accompanied by Certificate of authenticity released by Archivio Ugo Mulas, Milan

€ 1.500 - 2.500

67*

UGO MULAS (1928-1973)

Lucio Fontana, Concetto Spaziale, 1960s
Three vintage gelatin silver prints
cm 25 x 21 (cm 19 x 19) approx. each |
0.8 x 8.3 in. (7.5 x 7.5 in. picture) approx. each
Photographer's credit stamp on the verso of each
Framed
(Timbro del fotografo al verso di ciascuna; Opera in cornice)

€ 4.500 - 5.500

Carlo Naya (Tronzano Vercellese, Vercelli 1816 - Venice 1882) heir to a rich landowner after graduating in law, as an art lover he made a grand tour of Europe, Asia, Egypt. He discovered photography in Paris and opened a studio in Constantinople, but in 1857 he was in Venice where he worked in Carlo Ponti's atelier, then in his own ateliers in St. Mark's Square and Campo San Maurizio and in the store at the Procuratie, which achieved great commercial success and appreciations for the technical and aesthetic quality of his works. A famous "forgery" trial he won against some colleagues who sold his photographs as their own gave birth to copyright law.

Carlo Naya (Tronzano Vercellese, Vercelli 1816 – Venezia 1882) erede di un ricco proprietario terriero dopo la laurea in legge, da appassionato d'arte, compie un grand tour in Europa, Asia, Egitto. Scoperta la fotografia a Parigi, apre uno studio a Costantinopoli, ma nel 1857 è a Venezia dove lavora nell'atelier di Carlo Ponti, poi nei propri di piazza San Marco e Campo San Maurizio e nel negozio alle Procuratie che ottengono un grande successo commerciale e apprezzamenti per la qualità tecnica ed estetica delle sue opere. Un famoso processo "per contraffazione" vinto contro alcuni colleghi che vendevano come proprie le sue fotografie diede vita alla legge sul diritto d'autore.

Carlo Naya

Two elements characterize Carlo Naya's style: the culture that came to him from a passion for art refined by direct vision of the works of antiquity including that Scrovegni Chapel in Padua that he would magnificently reproduce; the technical skill acquired already in the days of the daguerreotype that enabled him to establish himself quickly internationally for his highly accurate Venetian views. While other photographers often restricted themselves to a precise view, Naya was noted for choosing to make large prints called extragrand or impérial and for the skill with which he intervened by coloring them, as is very evident in the photograph of the **Bridge of Sighs**. Even more interesting and spectacular is the shot of **St. Mark's Square** with the Procuratie and Doge's Palace acting as backdrops. Here he is at his best in his specialty of the so-called "moonlight" print obtained by mounting in register two negatives - one of the daytime shot and one of the sky from which the sun peeks out - and then printing on colored papers to achieve a night-time effect.

Due elementi caratterizzano lo stile di Carlo Naya: la cultura che gli veniva dalla passione per l'arte raffinata dalla visione diretta delle opere dell'antichità compresa quella Cappella degli Scrovegni patavina che avrebbe magnificamente riprodotto; la padronanza tecnica acquisita già ai tempi del dagherrotipo che gli permise di affermarsi rapidamente a livello internazionale per le sue accuratissime vedute veneziane. Se altri fotografi spesso di limitavano a una precisa visione, Naya si segnalava per la scelta di realizzare stampe di grandi dimensioni definite extragrand o impérial e per l'abilità con cui interveniva colorandole, come è molto evidente nella fotografia del **Ponte dei Sospiri.** Ancora più interessante e spettacolare è la ripresa di **Piazza San Marco** con le Procuratie e Palazzo Ducale che fanno da quinte. Qui dà il meglio di sé nella sua specialità della stampa cosiddetta "al chiaro di luna" ottenuta montando a registro due negativi – uno della ripresa diurna e una del cielo da cui occhieggia il sole – e poi stampando su carte colorate per ottenere un effetto notturno.

68

CARLO NAYA (attr.) (1816-1882)

Venezia, Ponte dei Sospiri, 1960s
Albumen print hand coloured, applied on cardboard
Unique work
Title from the negative on the image
(Opera unica; Titolo da negativo sull'immagine)

€ 600 - 800

69

CARLO NAYA (attr.) (1816-1882)

Untitled (Venice, moonlight), 1870s
Albumen print, handcoloured
cm 42,5 x 55,5 | 16.7 x 21.9 in.
Unique work
(Opera unica)

€ 600 - 800

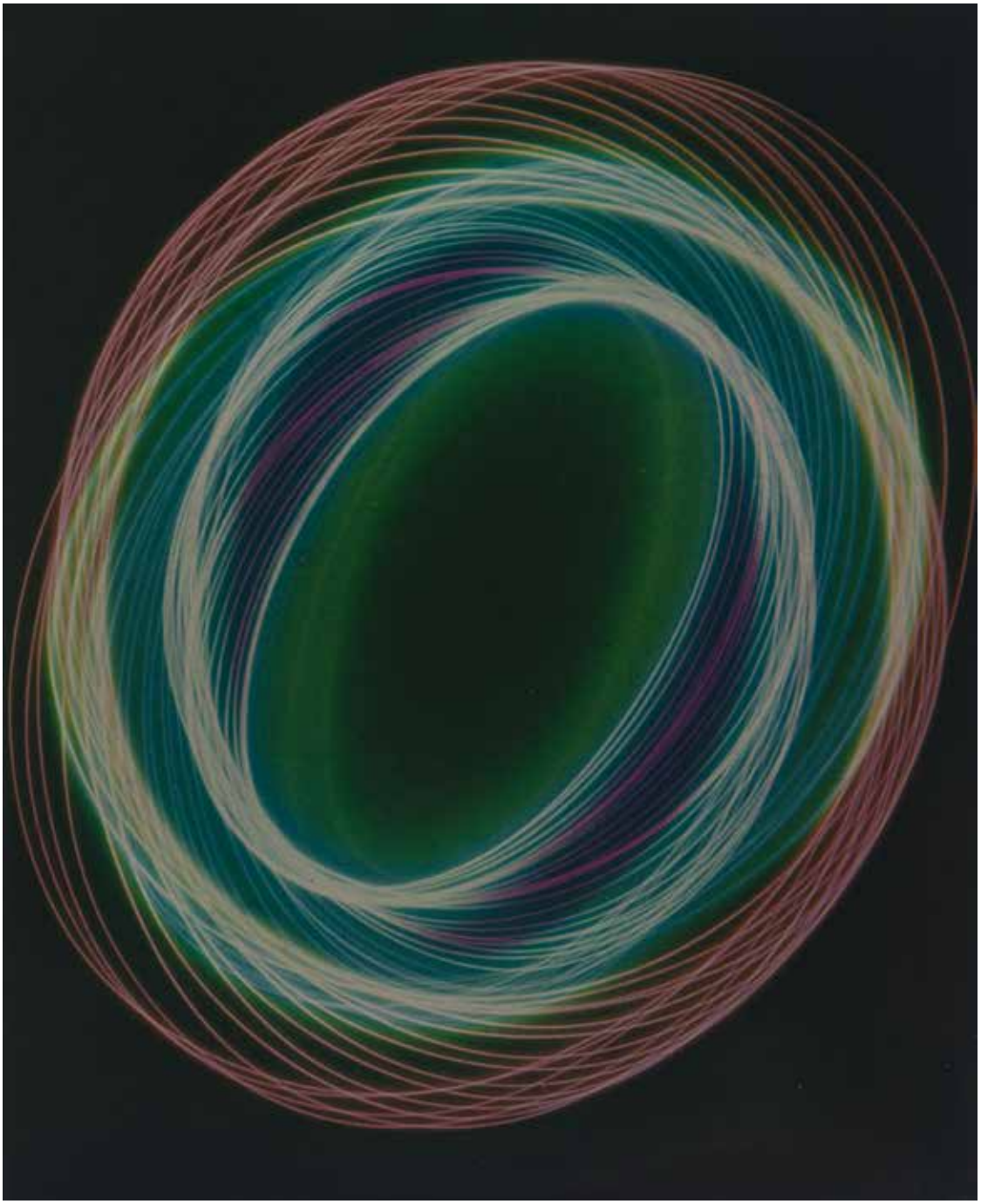
Arrigo Orsi (Virgilio, Mantua 1897 - 1967) belongs to that kind of non-professional photographer capable of great professional skills. A phthisiologist and university lecturer, he was a member of the Circolo Fotografico Milanese from which he left in 1950, following Pietro Donzelli to the Unione Fotografica - an important group that brought international exhibitions to Italy - of which he became director. His production is heterogeneous: it goes from landscapes, portraits and images of social commitment to research into a geometric abstractionism influenced by Bauhaus aesthetics.

Arrigo Orsi (Virgilio, Mantova 1897 - 1967) appartiene a quel genere di fotografi non professionisti capaci di grandi abilità professionali. Medico tisiologo e docente universitario, è socio del Circolo Fotografico Milanese da cui esce nel 1950 seguendo Pietro Donzelli all'Unione Fotografica – importante gruppo che porterà in Italia mostre internazionali – di cui sarà direttore. La sua produzione è eterogenea: si passa da paesaggi, ritratti e immagini di impegno sociale a ricerche di un astrattismo geometrico che risentono dell'estetica del Bauhaus.

Arrigo Orsi

Looking at these two photographs, it seems difficult to attribute them to the same author because the only elements they have in common are great care for printing and an evident taste for research. The explanation is that Arrigo Orsi was, above all, a man full of curiosity: this drove him to develop ideas related to the classic aesthetics that were dominant in the second half of the 1930s when he began to take photographs, as is evident in this nude of expressionist taste. His friendship with Luigi Veronesi - a master of abstractionism in photography as well as in painting and graphics - cultivated also in their common activism in the Photographic Union, pushed him to research the dynamism of forms that others in Europe were elaborating in black and white. Orsi also produced them, but to these he added others within the expressive perimeter of colour: in this case he was one of the first, as early as the 1940s, to use a refined and complex subtractive printing technique marketed by Kodak, the Dye Transfer, which made it possible to obtain works of outstanding chromatic quality by registering three negatives.

Osservando queste due fotografie sembra difficile attribuirle allo stesso autore perché gli unici elementi che le accomunano sono la grande cura per la stampa e un gusto evidente per la ricerca. La spiegazione sta nel fatto che Arrigo Orsi era soprattutto un uomo carico di curiosità: questa lo spingeva a elaborare gli spunti legati alla classica estetica dominante nella seconda metà degli anni ’30 quando cominciò a fotografare come è evidente in questo nudo di gusto espressionista. L’amicizia con Luigi Veronesi – maestro dell’astrattismo in fotografia come in pittura e grafica – coltivata anche nella comune militanza nell’Unione fotografica, lo spinge a una ricerca sul dinamismo delle forme che altri in Europa elaboravano in bianco e nero. Anche Orsi le realizza ma a queste ne accostava altre inscritte nel perimetro espressivo del colore: in questo caso è fra i primi, fin dagli anni ’40, a fare ricorso a una raffinata e complessa tecnica di stampa sottrattiva commercializzata da Kodak, il Dye Transfer che permette di ottenere, mettendo a registro tre negativi, opere di una ineccepibile qualità cromatica.



70®

ARRIGO ORSI (1897-1968)

Untitled (Play of light), 1950s
Vintage dye transfer print
cm 22,5 x 18,5 | 8.9 x 7.3 in.
Credit stamp *Opera Vintage copyright by archivio opera Arrigo Orsi*
on the verso
(Timbro *Opera Vintage copyright by archivio opera Arrigo Orsi* al verso)

€ 400 - 500

71®

ARRIGO ORSI (1897-1968)

Untitled (Nude), 1950s/1960s
Vintage gelatin silver print
cm 24,3 x 18 | 9.5 x 7 in.
Opera VINTAGE copyright by archivio opera Arrigo Orsi stamps on the verso
(Timbri *Opera VINTAGE copyright by archivio opera Arrigo Orsi* al verso)

€ 600 - 900

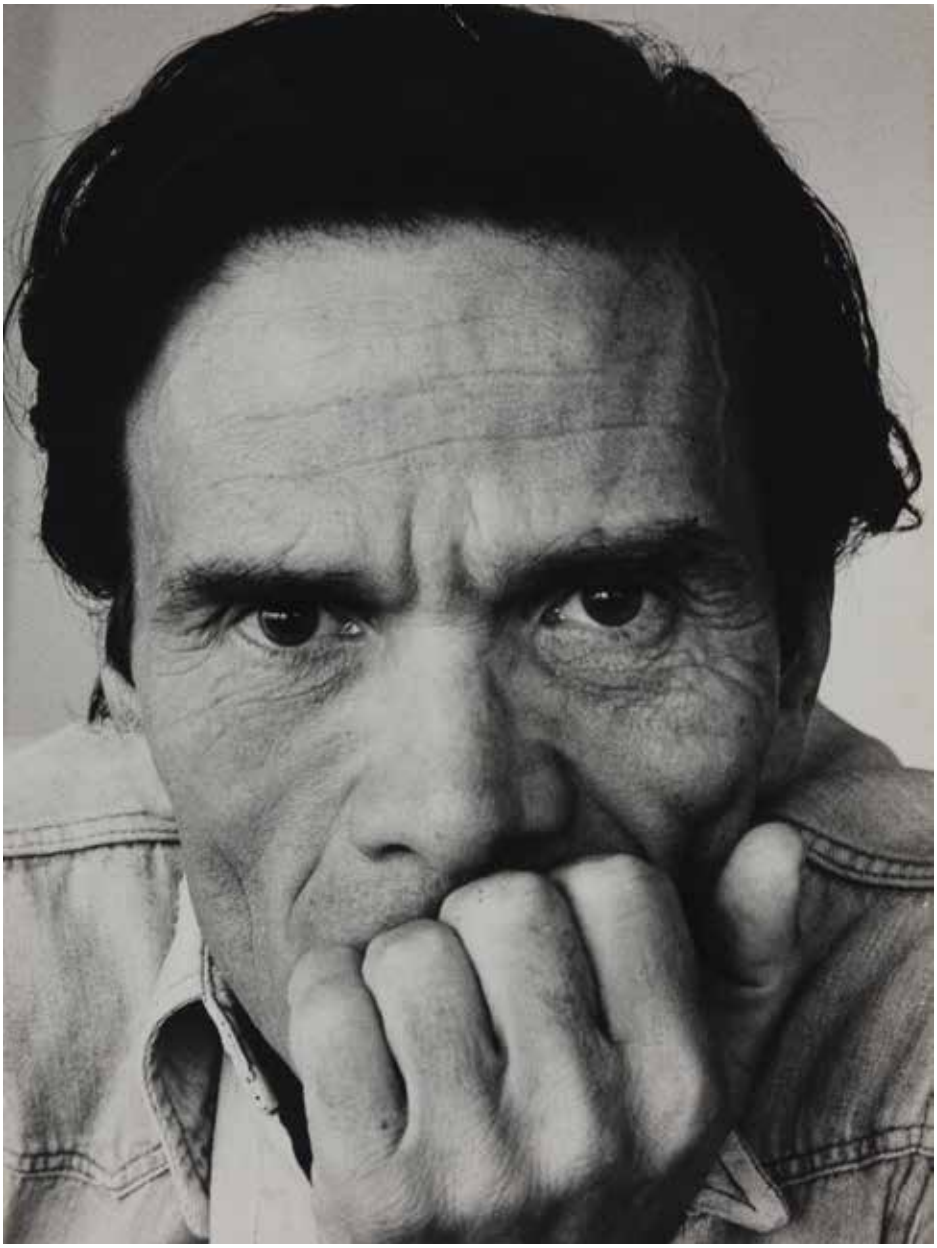
Dino Pedriali (Rome 1950 - 2021) began his career at a very young age and, working at Il Fauno gallery in Turin, frequented the art world. He thus became Man Ray's assistant whose Parisian home-studio he documented, collaborated with Andy Warhol, and portrayed with great intensity figures such as De Chirico, Moravia, and Fellini as anonymous young people with a style so intense that he was defined as Caravaggesque by critic Peter Weiermair. Despite his many works and international exhibitions, Pedriali has become part of photography history for his association with Pier Paolo Pasolini, whose last photographs he took the day before his tragic death.

Dino Pedriali (Roma 1950 - 2021) inizia giovanissimo la sua carriera e, lavorando alla galleria Il Fauno di Torino, frequenta il mondo dell'arte. Diventa così assistente di Man Ray di cui documenta la casa-studio parigina, collabora con Andy Warhol e ritrae con grande intensità personaggi come De Chirico, Moravia, Fellini come giovani anonimi con uno stile così intenso da essere definito caravaggesco dal critico Peter Weiermair. Nonostante i molti lavori e le mostre internazionali, Pedriali è passato alla storia della fotografia per il sodalizio con Pier Paolo Pasolini a cui scattò le ultime fotografie il giorno precedente la tragica morte.

Dino Pedriali

These two photographs are emblematic of the relationship Pedriali established with Pasolini. The one in which the director, observed and filmed from a distance as per his express wishes, appears naked in his bedroom, was taken inside the buen ritiro of Torre di Chia in the Viterbo area (real name Castello di Corte Casale) composed of a house with a glass roof that illuminated the studio and a tower that was not habitable. Here Pasolini worked on his novel “Petrolio,” planning to accompany it with photographs by Pedriali, who, in his daily watching him, had caught - the photographer explained - its profound loneliness. Different is the story of the close-up that Pedriali himself remembers: the writer had placed himself in that beautiful pose with the close-up of his fist and the penetrating gaze but had remained there for very few seconds. Promptly, while changing the position of the camera from vertical to horizontal, the photographer had the promptness to take the shot that would also become iconic for a strange reason. The printer mistakenly scratched the negative with tweezers, so each print bears the marks of retouching like a scar on Pasolini’s forehead.

Queste due fotografie sono emblematiche del rapporto che Pedriali ha stabilito con Pasolini. Quella in cui il regista, osservato e ripreso da lontano come da sua espressa volontà, appare nudo nella sua camera da letto è stata scattata all’interno del buen ritiro della Torre di Chia nel viterbese (vero nome Castello di Corte Casale) composta da una casa con tetto di vetro che illuminava lo studio e una torre non abitabile. Qui Pasolini lavorava al suo romanzo “Petrolio” prevedendo di corredarlo con le fotografie di Pedriali che, nel suo quotidiano scrutarlo, ne aveva colto – spiegava il fotografo – la profonda solitudine. Diversa la storia del primo piano che Pedriali stesso ricorda: lo scrittore si era messo in quella bella posa con il primo piano del pugno e lo sguardo penetrante ma vi era rimasto per pochissimi secondi. Con prontezza, mentre modificava la posizione della macchina da verticale a orizzontale, il fotografo ebbe la prontezza di realizzare lo scatto che sarebbe diventato iconico anche per una strana ragione. Lo stampatore per errore graffiò con la pinzetta il negativo, così ogni stampa reca i segni del ritocco come una cicatrice sulla fronte di Pasolini.



72°

DINO PEDRIALI (1950-2021)

Pier Paolo Pasolini, 1975
Vintage gelatin silver print
cm 40,2 x 29,8 | 15.8 x 11.7 in.
Dated and signed in black ink with photographer's fingerprint on the verso
(Datata e firmata a penna nera con impronta digitale del fotografo al verso)

LITERATURE
L. Inga Pin (edited by), *Dino Pedriali*, Raron Book, Milan, 1978
D. Pedriali (edited by), *Pier Paolo Pasolini, fotografie di Dino Pedriali*, Johan&Levi, Monza, 2011

€ 1.000 - 1.500

73[®]

DINO PEDRIALI (1950-2021)

Pier Paolo Pasolini, 1975
Gelatin silver print, printed later
cm 23,2 x 30,2 (cm 19,7 x 29 picture) |
9.1 x 11.8 in (7.7 x 11.4 in. picture)
Photographer's credit stamp and photographer's red fingerprint on the verso
(Timbro del fotografo e impronta digitale rossa del fotografo al verso)

€ 1.000 - 1.500

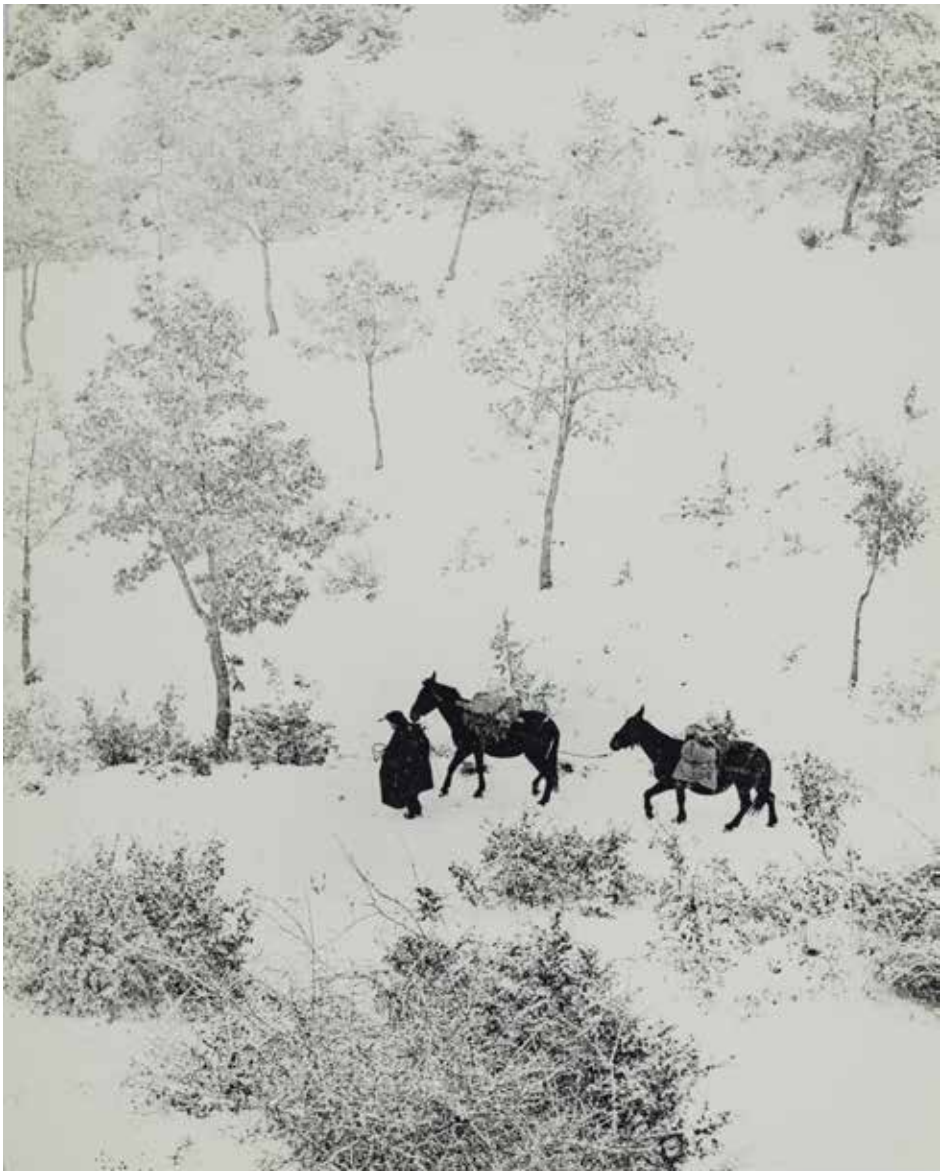
Fulvio Roiter (Meolo, Venice 1926 - Venice 2016) a trained chemical expert immediately preferred photography, which militancy in the La Gondola circle and friendship with Paolo Monti refined. The success of the photographs taken in Sicily and the books “Venise à fleud d’eau” and “Ombrie. Terre de Saint François” (Nadar Prize 1956) led him to avoid choosing newspapers and magazines to which he preferred books. He built projects thought out with professional precision: he also applied it in 1977 in “Essere Venezia,” not his finest book but the one that still holds a record with 700,000 copies sold. Every trip to Europe, Brazil, Mexico, the United States was an opportunity to produce volumes in which a great respect, more anthropological than social, for humans emerges.

Fulvio Roiter (Meolo, Venezia 1926 - Venezia 2016) perito chimico di formazione ha da subito preferito la fotografia che la militanza nel circolo La Gondola e l’amicizia con Paolo Monti hanno raffinato. Il successo delle fotografie scattate in Sicilia e dei libri “Venise à fleud d’eau” e “Ombrie. Terre de Saint François” (Premio Nadar 1956) lo spingono a non puntare quasi mai a giornali e riviste cui ha preferito i libri. Costruiva progetti pensati con professionale precisione: la applicò nel 1977 anche in “Essere Venezia”, non il suo libro più bello ma quello che detiene ancora un primato con le 700.000 copie vendute. Ogni viaggio in Europa, Brasile, Messico, Stati Uniti è stata occasione per realizzare volumi in cui emerge un grande rispetto, più antropologico che sociale, per l’uomo.

Fulvio Roite

Guided by a great passion Fulvio Roiter was also an extrovert, obstinate, determined man who loved to tell the story of his work thanks to a prodigious memory. The photograph taken in **Umbria** was part of a project he had proposed to Albert Mermoud, publisher of the Guilde du Livre publishing house, thinking of capturing Franciscan traces in that land. Alerted only at the last of the snowfall that he had considered essential to his work, he rushed to the region and, having seen through the window of the bus in which he was traveling the scene of the man leading the two animals, convinced the driver to let him off, framed the scene and shot at the exact moment when the figures stood out dark against the glow of the snow. Also playing on shades of white, the shot in **Algarve** stops, on the other hand, an architectural space shot with great rigor but made truly special by the presence of a human figure that transforms it into the ideal background on which to cast its shadow.

Guidato da una grande passione Fulvio Roiter era anche un uomo estroverso, pervicace, determinato, che amava raccontare il suo lavoro grazie a una memoria prodigiosa. La fotografia scattata in **Umbria** fa parte del progetto che aveva proposto ad Albert Mermoud, editore della casa editrice Guilde du Livre, pensando di cogliere le tracce francescane in quella terra. Avvisato solo all'ultimo della nevicata che aveva considerato indispensabile per il suo lavoro, si precipita in tutta fretta nella regione e, avendo scorto dal finestrino del pullman su cui viaggiava la scena dell'uomo che conduceva i due animali, convince il guidatore a farlo scendere, inquadra la scena e scatta nel momento esatto in cui le figure si stagliano scure sul bagliore della neve. Anche questa giocata sulle tonalità del bianco, la ripresa in **Algarve** ferma, invece, uno spazio architettonico ripreso con grande rigore ma reso davvero particolare dalla presenza di una figura umana che la trasforma nello sfondo ideale su cui proiettar la propria ombra.



74®

FULVIO ROITER (1926-2016)

Umbria, 1955
Vintage gelatin silver print
cm 30 x 24 | 11.8 x 9.4 in.
Titled and dated in black ink with photographer's credit stamp on the verso
(Titolata e datata a penna nera con timbro del fotografo al verso)

LITERATURE
Forme di Luce. Il Gruppo "La Bussola" e aspetti della Fotografia italiana del Dopoguerra, Alinari, Florence, 1997
F. Roiter, P. Jacquet (edited by), *Ombrie Terre de Saint Francois*, Editions Clairefontaine (La Guilde Du Livre), Lausanne, 1955, cover
D. Curti (edited by), *Fulvio Roiter Fotografie - Phorographs 1948-2007*, Marsilio, Venice, 2018, p. 53

€ 1.500 - 2.000

75®

FULVIO ROITER (1926-2016)

Algarve (Portugal), 1964
Vintage gelatin silver print
cm 37 x 25,8 | 11.6 x 10.2 in.
Titled in black ink and dated in red ink with photographer's credit stamp on the verso
(Titolata a penna nera e datata a penna rossa con timbro del fotografo al verso)

€ 1.500 - 2.000

Ferdinando Scianna (Bagheria, Palermo 1943) has always been guided a little by chance, as when in 1963 Leonardo Sciascia visited and appreciated his first exhibition, and a lot by determination, which pushed him to introduce himself to the writer who would become his great friend and shortly thereafter the extender of the text for " Feste religiose in Sicilia," the first of the many beloved books he would publish. Turning professional, for L' Europeo he was a correspondent in Paris where he met Cartier-Bresson, who introduced him to Magnum, of which he became a member in 1989. Always working in black and white, he combines magnificent reportages and appreciated portraits of great intellectuals with his collaboration with Dolce and Gabbana: he thus also established himself in the fashion world by publishing in Vogue and Grazia.

Ferdinando Scianna (Bagheria, Palermo 1943) si è sempre fatto guidare un po' dal caso, come quando nel 1963 Leonardo Sciascia ha visitato e apprezzato la sua prima mostra, e molto dalla determinazione, che lo ha spinto a presentarsi allo scrittore che sarebbe diventato suo grande amico e di lì a poco estensore del testo per "Feste religiose in Sicilia", primo dei molti e amati libri che avrebbe pubblicato. Diventato professionista, per L'Europeo è corrispondente a Parigi dove conosce Cartier-Bresson che lo introduce alla Magnum, di cui nel 1989 diviene membro. Operando sempre in bianco e nero accosta a magnifici reportage e apprezzati ritratti di grandi intellettuali la collaborazione con Dolce e Gabbana: si afferma così anche nel mondo della moda pubblicando su Vogue e Grazia.

Ferdinando S

cianna

When Domenico Dolce and Stefano Gabbana founded the fashion house that had their names on it in 1985, they could count on a modest budget but deeply innovative ideas. Two years later, for the advertising campaign of their first catalog they involved model Marpessa Hennink, who agreed to work for free and do her own makeup, and Ferdinando Scianna to evoke the Mediterranean roots that inspired the collection. It was his Sicily that was the ideal set in which they shot photographs that mixed the charm of reportage dear to the photographer and the subtle mystery that emanated from the model. Her face framed by her hair falling in a messy way occupies the upper part of the image, and the shot from bottom is emphasized by her upward gaze: in this way Scianna transforms the Dutch girl into an icon of Sicilian-ness. This is even more evident in the very famous image where four simply dressed commoners and the model who stands out by moving her feet in a vexatious posture are placed side by side against the background of a white wall in a deliberate and emphasized contrast.

Quando Domenico Dolce e Stefano Gabbana fondarono nel 1985 la Maison che portava i loro nomi potevano contare un budget modesto ma su idee profondamente innovative. Due anni dopo, per la campagna pubblicitaria del loro primo catalogo coinvolsero la modella Marpessa Hennink, che accettò di lavorare gratis e di truccarsi da sola, e Ferdinando Scianna per evocare le radici mediterranee cui la collezione si ispirava. Fu la sua Sicilia l'ideale set in cui girarono per scattare fotografie che mescolassero il fascino del reportage caro al fotografo e il sottile mistero che emanava dalla modella. Il suo volto incorniciato dai capelli che cadono disordinati occupa la parte superiore dell'immagine e la ripresa dal basso viene enfatizzata dallo sguardo rivolto verso l'alto: in tal modo Scianna trasforma la ragazza olandese in un'icona della sicilianità. Tutto ciò è ancora più evidente nella famosissima immagine dove vengono accostate, sullo sfondo di un muro bianco, in un voluto e sottolineato contrasto, quattro popolane vestite semplicemente e la modella che svetta muovendo i piedi in una postura vezzosa.

76®

FERDINANDO SCIANNA (1943)

Marpessa, Modica, 1987
Inkjet print, printed later
cm 54,3 x 74,3 (cm 39,6 x 59 picture) |
21.4 x 29.3 in. (15.6 x 23.2 in. picture)
Titled, dated and signed in pencil pon the white inferior recto margin
Framed
(Titolata, datata e firmata a matita al margine bianco inferiore recto;
Opera in cornice)

EXHIBITION
Other exemplar in collection at the Galleria Civica d'Arte Moderna
e Contemporanea, Turin - Property of Fondazione per l'Arte Moderna
e Contemporanea CRT

LITERATURE
Scianna. MARPESSA. un racconto, Ed. Leonardo, Milan, 1993

€ 2.500 - 3.500

77®

FERDINANDO SCIANNA (1943)

Marpessa, late 1980s
Vintage gelatin silver print
cm 30 x 23,8 (cm 29 x 20 picture)) |
11.8 x 9.3 in. (11.4 x 7.8 in. picture)
Signed in black felt pen on the white recto margin
(Firmata a pennarello nero al margine bianco recto)

€ 1.000 - 1.500

Tazio Secchiaroli (Rome, 1925–1998) began his career in his early twenties as a street photographer, but it was his friend Sergio Strizzi who introduced him to the world of photo agencies. Under the guidance of Adolfo Porry Pastorel, he learned the tricks of the trade so well that his work was soon being published in Epoca, L'Espresso, and Le Ore. He continued his work as a reporter capable of major scoops at Roma Press Photo, the agency he founded in 1955. While documenting Rome's vibrant nightlife—brought to life by figures from the film world—he met Federico Fellini. The connection they shared (it was Secchiaroli who suggested the name Paparazzo for one of the characters in La Dolce Vita) led him to a successful career as a set photographer, eventually becoming the official photographer of Sophia Loren.

Tazio Secchiaroli (Roma 1925-1998) inizia la carriera appena ventenne come fotografo di strada, ma l'amico Sergio Strizzi lo introduce alle agenzie: da Adolfo Porry Pastorel impara così bene i segreti del mestiere da pubblicare su "Epoca", "L'Espresso", "Le Ore". Prosegue alla Roma Press Photo, l'agenzia da lui fondata nel 1955, il suo lavoro di reporter capace di grandi scoop ed è documentando la vita notturna romana resa vivace dai protagonisti del mondo del cinema che incontra Federico Fellini. La sintonia che si crea – fu lui a suggerire al regista il nome di Paparazzo per uno dei protagonisti de "La Dolce Vita" – porta Secchiaroli a lavorare come fotografo di scena di grande successo e a diventare fotografo ufficiale di Sophia Loren.

Tazio Secchia

The set of 8½ must have been a show within the show, especially during the rehearsal of the scene where Marcello Mastroianni was to brandish and use a whip. To explain to his actors—and even his actresses—how to move, Fellini often took it upon himself to act out the scene, fully embodying the role. Under the sharp eye and keen lens of Tazio Secchiaroli, the director performed an audacious leap, creating a subtly ironic image because he was dressed in an immaculate white shirt and tie. The year is 1966, and to promote the film Arabesque, starring Gregory Peck and Sophia Loren, the production team commissioned Richard Avedon to photograph the actress. The set quickly became a clash of stars: Avedon did not want any intruders, while Loren refused to be without Secchiaroli, her official photographer, who had accompanied her and Tazio, remained between amusement and irritation. While the portraits by the great American photographer were as beautiful as they were predictable, the Italian one managed to capture a true masterpiece of mischief—framing the composition he wanted, through the lenses of Avedon's own glasses. Chapeau.

Doveva essere uno spettacolo nello spettacolo quel set di "8 e ½", dove si provava la scena in cui Marcello Mastroianni doveva impugnare e usare una frusta. Per spiegare ai suoi attori e perfino alle sue attrici come dovevano muoversi, Federico Fellini aveva spesso l'abitudine di indossane i panni e mimarne i gesti: sotto l'occhio vigile e l'obiettivo rapace di Tazio Secchiaroli, il regista si esibisce in un audace balzo creando una situazione sottilmente ironica dovuta al fatto che indossava una impeccabile camicia bianca con tanto di cravatta. Siamo nel 1966 e, per lanciare il film "Arabesque" che vedeva protagonisti Gregory Peck e Sophia Loren, la produzione chiese a Richard Avedon di fotografare l'attrice. Il set diventa un luogo di conflitto fra star: Avedon non vuole intrusi, Sophia non intende rinunciare alla presenza di Secchiaroli, suo fotografo ufficiale che l'aveva accompagnata, Tazio rimarrà fra l'incuriosito e l'indispettito. Se i ritratti del grande fotografo americano furono belli quanto prevedibili, quello italiano riuscì a realizzare un vero e proprio capolavoro di malizia catturando, attraverso la lente degli occhiali di Avedon, la composizione che stava cercando. Chapeau.

78®

TAZIO SECCHIAROLI (1925-1998)

Federico Fellini in "8½", 1962
Modern gelatin silver print
cm 39,4 x 29,6 | 15.5 x 11.6 in.
Tazio Secchiaroli/David Secchiaroli credit stamp on the verso
(Timbro *Tazio Secchiaroli/David Secchiaroli* al verso)

LITERATURE
Tazio Secchiaroli, *The Original paparazzo*, Photology, Milan, 1996 G.
D. Mormorio (edited by), *Tazio Secchiaroli, dalla dolce vita ai miti del set*, Federico Motta Editore, Milan, 1998
Tazio Secchiaroli, *Fellini 8 ½*, Federico Motta Editore, Milan, 1999
G. Bertelli (edited by), *Tazio Secchiaroli*, Federico Fellini, Rizzoli, Milan, 2003
T. Secchiaroli, *Storie di cinema*, Contrasto, Milan, 2004
Bertelli, (edited by), *Giornate particolari, Roma e il cinema nelle immagini mito di Tazio Secchiaroli*, Ciak Mondadori, Milan, 2006

Work accompanied by Certificate of authenticity released by David Secchiaroli

€ 1.000 - 1.500

79®

TAZIO SECCHIAROLI (1925-1998)

Sophia Loren e Richard Avedon, Roma, 1966
Modern gelatin silver print
cm 40,8 x 30,1 (cm 39,7 x 29,2 picture) |
16.1 x 11.8 in. (15.7 x 11.5 in. picture)
Tazio Secchiaroli/David Secchiaroli credit stamp on the verso
(Timbro *Tazio Secchiaroli/David Secchiaroli* al verso)

LITERATURE
Tazio Secchiaroli, *The Original paparazzo*, Photology, Milan, 1996
D. Mormorio (edited by), *Tazio Secchiaroli, dalla dolce vita ai miti del set*, Federico Motta Editore, Milan, 1998
G. Bertelli (edited by), *Tazio Secchiaroli, Sophia Loren*, Rizzoli, Milan, 2003
T. Secchiaroli, *Storie di cinema,* Contrasto, Milan, 2004
G. Bertelli, (edited by), *Giornate particolari, Roma e il cinema nelle immagini mito di Tazio Secchiaroli*, Ciak Mondadori, Milan, 2006 (cover)
U. Lucas (edited by), *Vicino alle stelle*, Sophia e Marcello, Mazzotta Editore, Milan. 2006

Work accompanied by Certificate of authenticity released by David Secchiaroli

€ 1.000 - 1.500

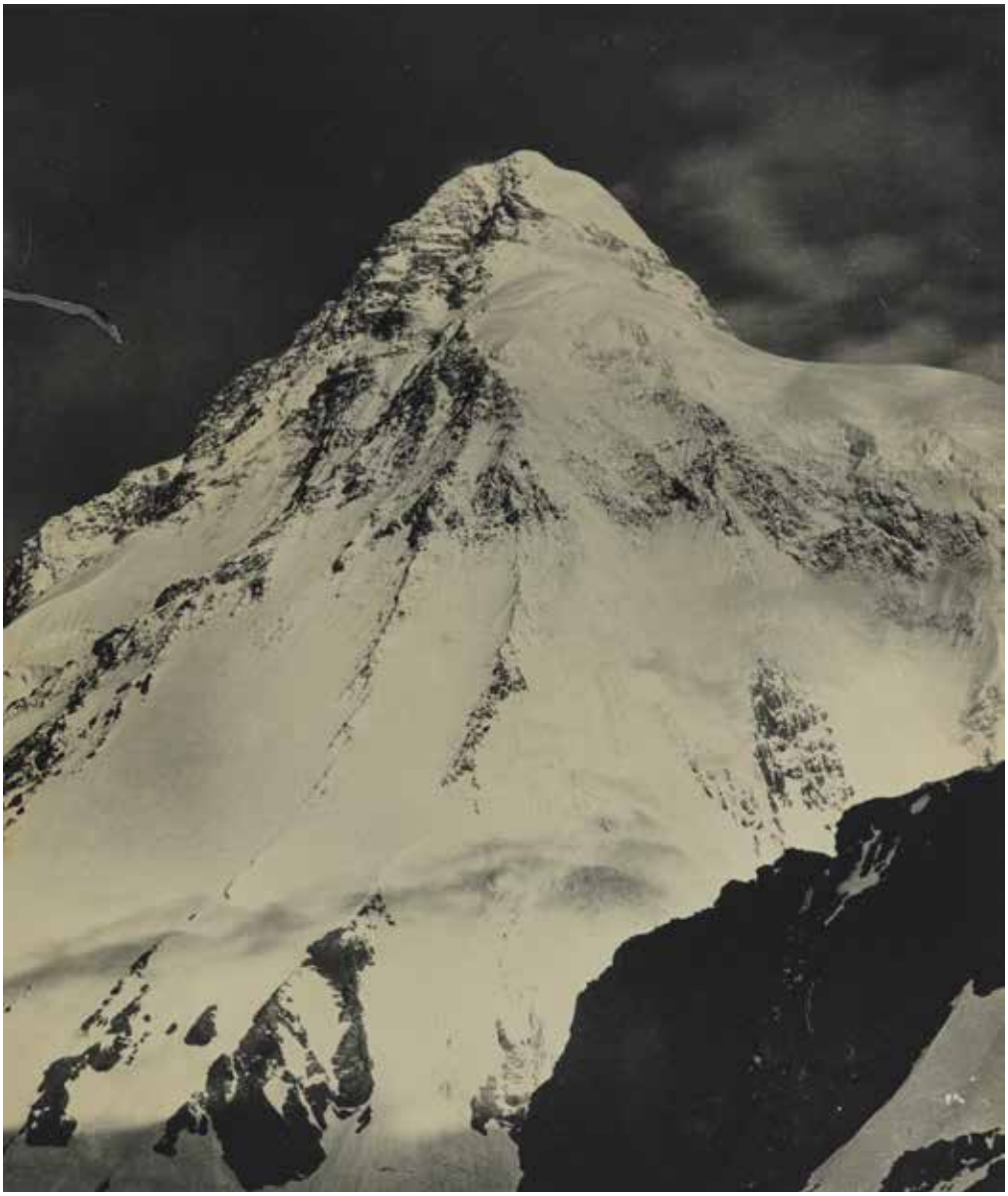
Vittorio Sella (Biella 1859 – 1943) inherited his passion for photography from his father, a textile entrepreneur and author of the treatise “Il plico fotografico” and combined it with the passion for the mountains acquired from his uncle Quirino, founder of the Italian Alpine Club (CAI). A skilled mountaineer, he used his 30x36 cm view camera to document the expeditions that took him between 1889 and 1909 to the Caucasus, Alaska, the Ruwenzori, the Karakoram, and both sides of the Alps. Over the years, he employed a variety of photographic techniques, from different-sized collodion plates to bromide plates, and even invented sophisticated transport systems, such as padded backpacks, to carry cameras, glass plates, and chemical supplies to mountain summits. His works had also great success at major international exhibitions, and it is thanks to him that this genre of photography came to be known as foto alpinismo (mountain photography), even when practiced far from the Alps. As an entrepreneur, he also managed the family’s textile mill and contributed to the founding of the Sella & Mosca winery.

Vittorio Sella (Biella 1859 - 1943) dal padre, imprenditore tessile ma anche autore del trattato “Il plico fotografico”, eredita la passione per la fotografia che coniuga con quella della montagna acquisita dallo zio Quirino fondatore del CAI. Provetto alpinista, con il suo banco ottico 30x36 documenta i viaggi che fra il 1889 e il 1909 lo vedono nel Caucaso, in Alaska, sul Ruwenzori, nel Karakorum e sulle Alpi riprese in entrambi i versanti. Utilizza negli anni varie tecniche, dalle lastre al collodio di diverse dimensioni a quelle al bromuro, ma è anche inventore di elaborati sistemi di trasporto come zaini imbottiti per trasportare in vetta macchine, lastre di vetro, prodotti chimici. Grande è il successo ottenuto anche in importanti mostre internazionali e si deve a lui se questo genere fotografico si chiama foto alpinismo anche quando è realizzato lontano dalle Alpi. Come imprenditore dirige il lanificio di famiglia e partecipa alla creazione dell’azienda vinicola Sella & Mosca.

Vittorio Sella

It is difficult today to imagine the challenges faced by a photographer in the late 1800s who have to capture the mountains in order to highlight their majesty. While small portable cameras could certainly be used to do that (Sella himself carried a 9x12 Kodak, though only for snapshots), achieving the kind of extraordinary quality seen in these images required the use of large, complicated view cameras. These allowed to get from large negatives for contact surprisingly detailed pictures. To do so, one also had to be inventive to develope methods to protect the camera tripod from the wind and have the mountaineer's skill to reach the right vantage points. This explains how Vittorio Sella was able, in 1885, to produce a meticulous eleven-shot study of the **Matterhorn** summit, seen here shrouded in clouds. Equally remarkable is his photograph of **K2**, taken in June 1909 from a nearby high peak that was later named after him. Captured with a 20x25 cm English Dallmeyer camera, the image shows the towering mountain from below, emphasizing its upward thrust. The exceptional quality of Sella's prints came also from his unique use of a personal double-tone toning process. One final, rare element of this photograph stays in the signatures at the bottom—those of the climbers from the 1954 Italian expedition that, for the first time, successfully reached the summit of K2.

È difficile oggi immaginare quali erano le difficoltà che doveva affrontare un fotografo che alla fine dell'800 doveva riprendere le montagne per sottolineare la loro maestosità. Si poteva certo farlo con le piccole portatili fotocamere (lo stesso Sella si portava appresso, ma solo per le istantanee, una Kodak 9x12) ma per ottenere risultati di straordinaria qualità, come quelli qui proposti, bisognava ricorrere agli ingombranti e macchinosi banchi ottici perché dai grandi negativi si ricavavano a contatto stampe ricche di dettagli stupefacenti. Per farlo bisognava anche possedere un certo estro nell'inventarsi sistemi di protezione dal vento che faceva muovere il treppiede della fotocamera e la capacità propria degli alpinisti, di conquistare i giusti punti di osservazione: questo spiega come Vittorio Sella sia riuscito a realizzare nel 1885 una accurata osservazione in undici scatti della vetta del **Cervino** che qui compare avvolto dalle nuvole. Altrettanto interessante è la ripresa del **K2** realizzata nel giugno 1909 da una vicina grande altura che da allora venne intitolata al fotografo. Realizzata con una fotocamera inglese Dallmeyer 20x25, riprende la grande montagna dal basso sottolineandone lo slancio. La qualità delle stampe realizzate dallo stesso fotografo era anche data dal personalissimo viraggio a doppio tono da lui sperimentato. Una ulteriore preziosità di questa fotografia risiede nel fatto che riporta al piede tutte le firme degli alpinisti che parteciparono nel 1954 alla spedizione italiana che portò per la prima volta alla conquista di questa vetta.

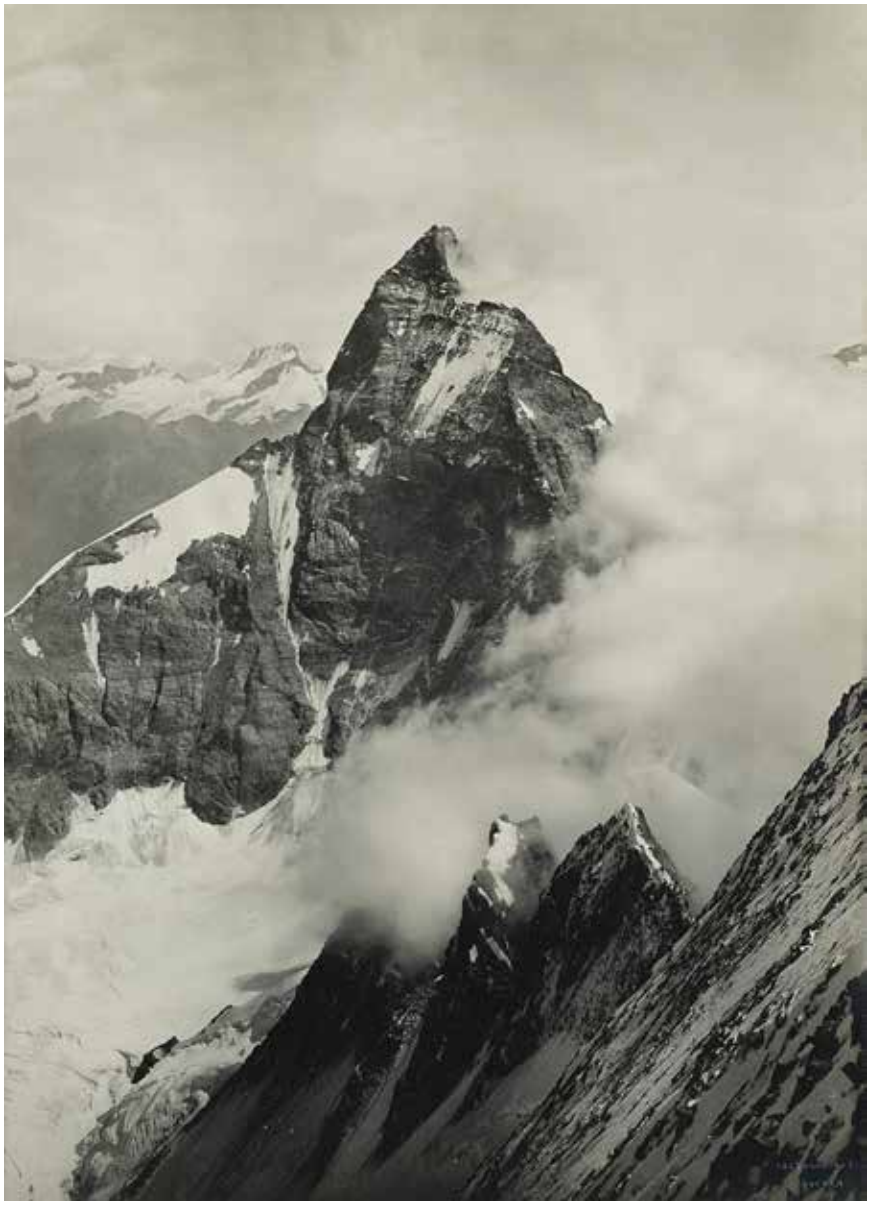


80

VITTORIO SELLA (1859-1943)

K2 dal colle "V. Sella", 1909
Gelatin silver print, printed by the Institute of Alpine Photography 'V. Sella' in 1940s/1950s
cm 39,5 x 29,8 (cm 32.5 x 28,8 picture) |
15.5 x 11.7 in. (12.7 x 11.3 in. picture)
Institute of Alpine Photography 'V. Sella' stamp on the verso
Signed in blue and black ink on the lower white recto margin by the expedition members: Erich Abram, Walter Bonatti, Achille Compagnoni, Mario Fantin, Cirillo Floreanini, Pino Gallotti, Lino Lacedelli, Guido Pagani, Ubaldo Rey, Gino Soldà, Sergio Viotto
Framed
(Timbro *Istituto di Fotografia Alpina V. Sella* al verso; Firmata a penna blu e nera al margine bianco inferiore recto dai componenti della spedizione: Erich Abram, Walter Bonatti, Achille Compagnoni, Mario Fantin, Cirillo Floreanini, Pino Gallotti, Lino Lacedelli, Guido Pagani, Ubaldo Rey, Gino Soldà, Sergio Viotto; Opera in cornice)

€ 600 - 800



81

VITTORIO SELLA (1859-1943)

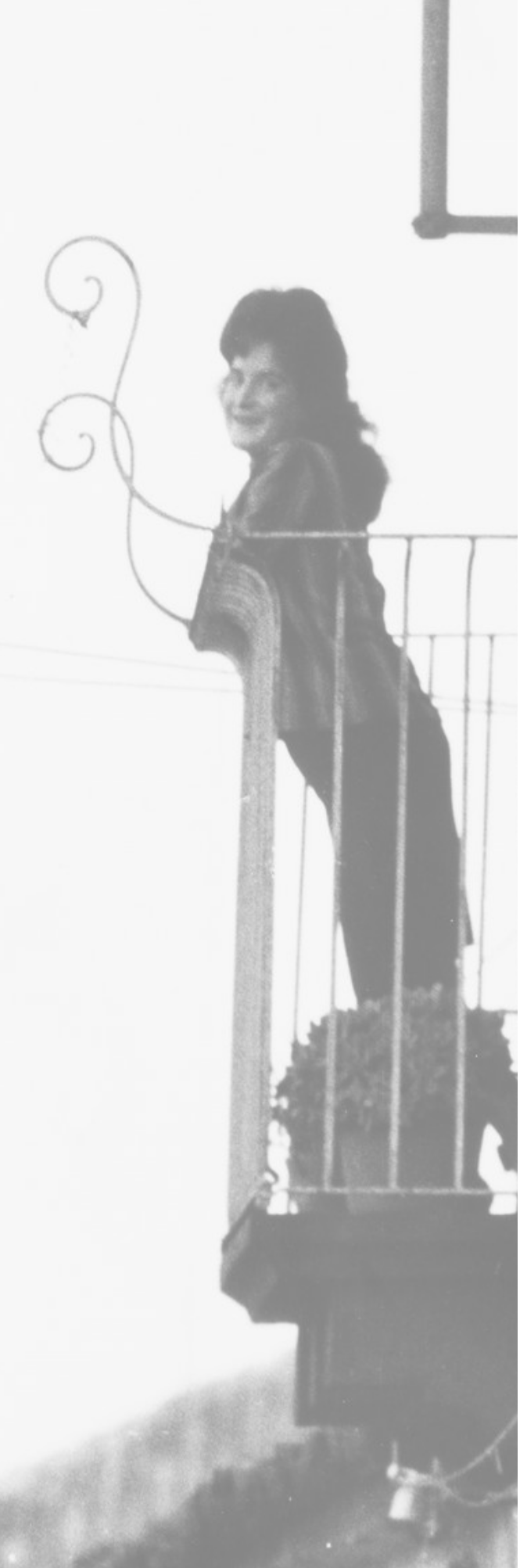
Cervino, dai pressi della vetta del Dent d'Hérens, 1885
Gelatin silver print, printed in 1900s
cm 40 x 30 (cm 37,5 x 28 picture) |
15.7 x 11.8 in. (14.8 x 11 in. picture)
Photographer's credit blindstamp on the image
Framed
(Timbro a secco del fotografo sull'immagine; Opera in cornice)

€ 800 - 1.200

Enzo Sellerio (Palermo 1924 - 2012) born in a family of intellectuals, he graduated in Law and quit his university career to embrace in the early 1950s the career of photographer by publishing in the periodicals “Sicilia,” “Cinema Nuovo” and “Il Mondo” with images of neorealist taste thanks to which he made his first personal exhibitions. Reportages in the Swiss magazine “du” allowed him, in the first half of the 1960s, to work as a freelancer between Paris and New York for Vogue portraying important cultural personalities. A new and different interest in publishing led him to put photography aside and found, with his wife Elvira, Sellerio Edizioni, which published both art and fiction books.

Enzo Sellerio (Palermo 1924 – 2012), nato in una famiglia di intellettuali, si laurea in Giurisprudenza e abbandona la carriera universitaria per abbracciare nei primi anni ’50 quella di fotografo pubblicando sui periodici “Sicilia”, “Cinema Nuovo” e “Il Mondo” con immagini di gusto neorealista grazie alle quali realizza le prime mostre personali. I reportage sulla rivista svizzera “du” gli consentono, nella prima metà degli anni ’60, di lavorare da free lance fra Parigi e New York per Vogue ritraendo importanti personaggi della cultura. Un nuovo e diverso interesse per l’editoria lo induce a mettere da parte la fotografia e fondare, con la moglie Elvira, la Sellerio Edizioni che pubblica sia libri d’arte che di narrativa.

Enzo Sellerio



Those who do not know about photography are always a little surprised to discover that Enzo Sellerio was not only a great publisher, but when he sees the image of this girl standing on the balcony of a house, something snaps inside him because this photograph, without knowing who had taken it, he had already seen it. It is the destiny, not necessarily negative, of some authors to be remembered mainly for one of their works, but on the other hand the fact that **Linguaglossa a**ppears on the cover of the monograph "Enzo Sellerio. "Fotografo in Sicilia" that Art& published in 1996 something has to say. That shot from below, that mischievous smile and especially the sinuous shape of the girl that dialogues with those of the decorations on the balcony and the supports of the electric wires that follow one another on the wall, indicate the author's predilection for the harmony of details. In the photograph taken in the smallest town in the province of Palermo we grasp another aspect that characterizes his vision, the sense of a composition that seems to give order where there is none.

Chi non si intende di fotografia resta sempre un po' stupito nello scoprire che Enzo Sellerio non è stato solo un grande editore, ma quando vede l'immagine di questa ragazza affacciata al balcone di una casa qualcosa gli scatta dentro perché questa fotografia, senza sapere chi l'aveva scattata, già l'aveva vista. È destino, non necessariamente negativo, di alcuni autori di essere ricordati soprattutto per una loro opera, ma d'altra parte il fatto che **Linguaglossa** compaia sulla copertina della monografia "Enzo Sellerio. Fotografo in Sicilia" che Art& pubblicò nel 1996 qualcosa deve pur dire. Quella ripresa dal basso, quel sorriso malizioso e soprattutto la forma sinuosa della ragazza che dialoga con quelle delle decorazioni del balcone e dei supporti dei fili elettrici che si susseguono sul muro indicano la predilezione dell'autore per l'armonia dei particolari. Nella fotografia scattata nel paese più piccolo della provincia palermitana cogliamo un altro aspetto che caratterizza la sua visione, il senso di una composizione che sembra dare un ordine laddove questo non c'è.

82[®]

ENZO SELLERIO (1924-2012)

Linguaglossa, 1963
Gelatin silver print, printed in 1980s
cm 60,6 x 41 | 23.8 x 19.9 in.
Signed in black ink with photographer's credit stamp on the verso
(Firmata a penna nera con timbro del fotografo al verso)

LITERATURE
Enzo Sellerio: Fotografo in Sicilia, Arti Grafiche Friulane, Udine, 1996, cover
Enzo Sellerio, Fotografie 1950-1989, Federico Motta Editore, Palermo, 2000, p. 137
Enzo Sellerio, Fermo immagine, Alinari, Florence, 2007, p. 127
I Fotografi, Silvia Editrice, Cologno Monzese (MI), 2012, p. 36

€ 800 - 1.200

83®

ENZO SELLERIO (1924-2012)

Sclafani Bagni, 1966
Gelatin silver print, printed in 1970s
cm 46,7 x 60 | 13.4 x 23.6 in.
Signed in black ink with photographer's credit stamp on the verso
(Firmata a penna nera con timbro del fotografo al verso)

LITERATURE
I Fotografi, Silvia Editrice, Cologno Monzese (MI), 2012, p. 37

€ 1.200 - 1.600

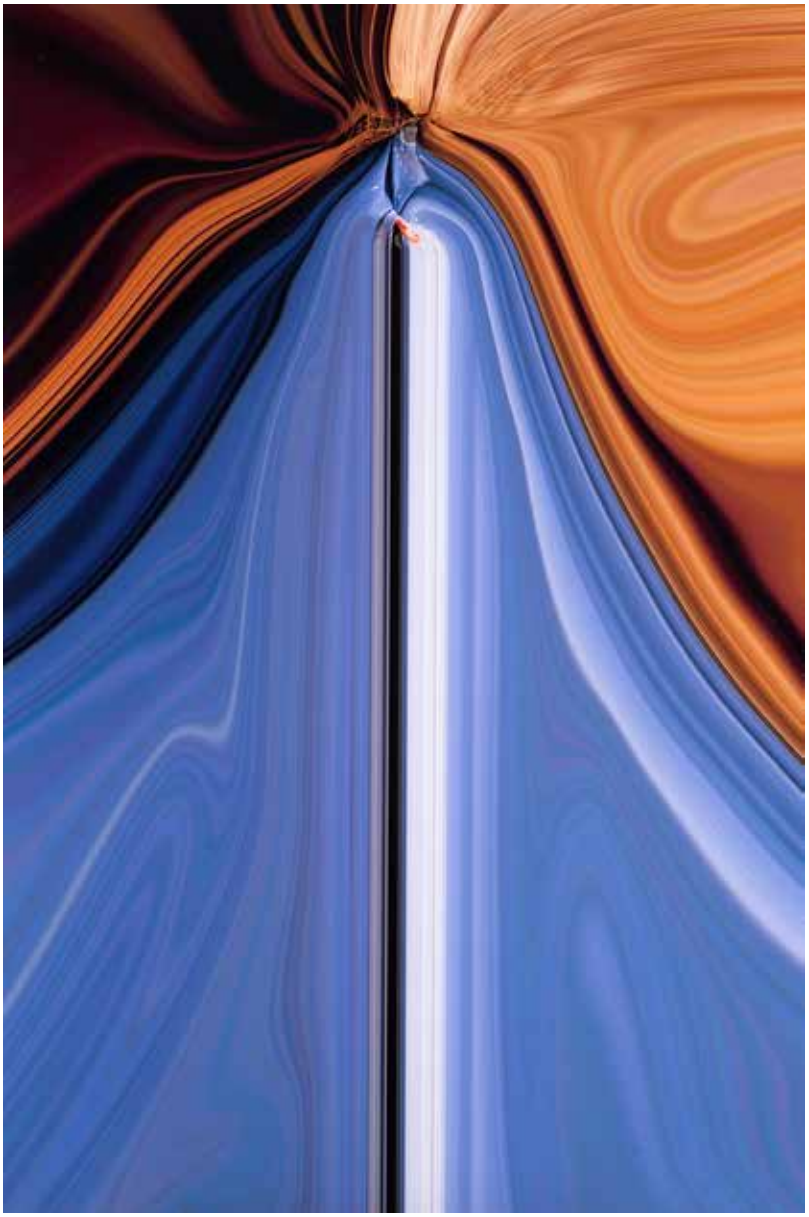
Pino Settanni (Grottaglie, Taranto 1949 - Rome 2010) left his job at Italsider in Taranto to follow his passion for photography in Rome. There he collaborated with several newspapers and frequented the avant-garde world that gravitated around some galleries such as that of Monique Gregory, his future wife. He thus expands his vision by creating serial projects such as portraits of personalities in culture and art and interpretations of Tarot cards, zodiac signs, and the seven deadly sins. He continues his reportages in the Balkans and Afghanistan commissioned by the Italian Army in the late 1990s to create digitally processed images. His archive is held by the Istituto Luce.

Pino Settanni (Grottaglie, Taranto 1949 - Roma 2010) lascia il lavoro all'Italsider di Taranto per seguire la sua passione per la fotografia a Roma. Lì collabora con diverse testate e frequenta il mondo dell'avanguardia che gravita attorno ad alcune gallerie come quella di Monique Gregory, sua futura moglie. Amplia così la sua visione creando progetti seriali come i ritratti di personalità della cultura e dell'arte e le interpretazioni dei Tarocchi, dei segni zodiacali, dei sette vizi capitali. Riprende i suoi reportage nei Balcani e in Afghanistan commissionatigli dall' Esercito italiano alla fine degli anni '90 per creare immagini elaborate digitalmente. Il suo archivio è custodito dall'Istituto Luce.

Pino Settann

Well capable as in his reportages of representing the world as it appears, Pino Settanni had been too influenced by his knowledge of avant-garde works not to create for himself a personal creative space within which he sublimates reality. Sometimes he works in a way that we might call more traditional, as in the reflection of architectural details in a puddle elaborated with graphic interventions although it is the transformations enabled by digital that open new horizons for him. The "**Beggar Widow**" that he photographed in Kabul during one of his reportages is isolated from its historical context and transformed into a vertigo of shapes and colors where the long robe of an original burka becomes a snake that winds its chromatics in space.

Ben capace come nei suoi reportage di rappresentare il mondo per come appare, Pino Settanni era stato troppo influenzato dalla conoscenza delle opere d'avanguardia per non crearsi un personale spazio creativo all'interno del quale sublimare la realtà. Talvolta lavora in un modo che potremmo definire più tradizionale come nel riflesso dei particolari architettonici in una pozzanghera elaborati con interventi grafici anche se sono le trasformazioni consentitegli dal digitale ad aprirgli nuovi orizzonti. La "**Vedova mendicante**" che aveva fotografato a Kabul durante uno dei suoi reportage viene isolata dal suo contesto storico e trasformata in una vertigine di forme e colori dove la lunga veste di un originale burka diventa un serpente che snoda nello spazio i suoi cromatismi.



84®

PINO SETTANNI (1949-2010)

Kabul (Vedova Mendicante 2), 2002
C-print, printed in 2010 on dibond
cm 149,5 x 100 | 58.9 x 39.4 in.
Signed in black marker on the verso
(Firmata a pennarello nero al verso)

EXHIBITION
Pino Settanni, Il Vento, Il Velo, il Volto, Lattuada Studio, Milan, 2010

€ 800 - 1.200

85®

PINO SETTANNI (1949-2010)

Volo e Barocco (Voligrammi), 1980
Vintage gelatin silver print with black ink interventions, applied on original cardboard
cm 24,5 x 27,4 | 9.6 x 10.7 in.
Unique work
Signed, datetd and titled in blue ink on the cardboard verso
(Opera unica; Firmata, datata e titolata a penna blu al cartoncino verso)

€ 400 - 600

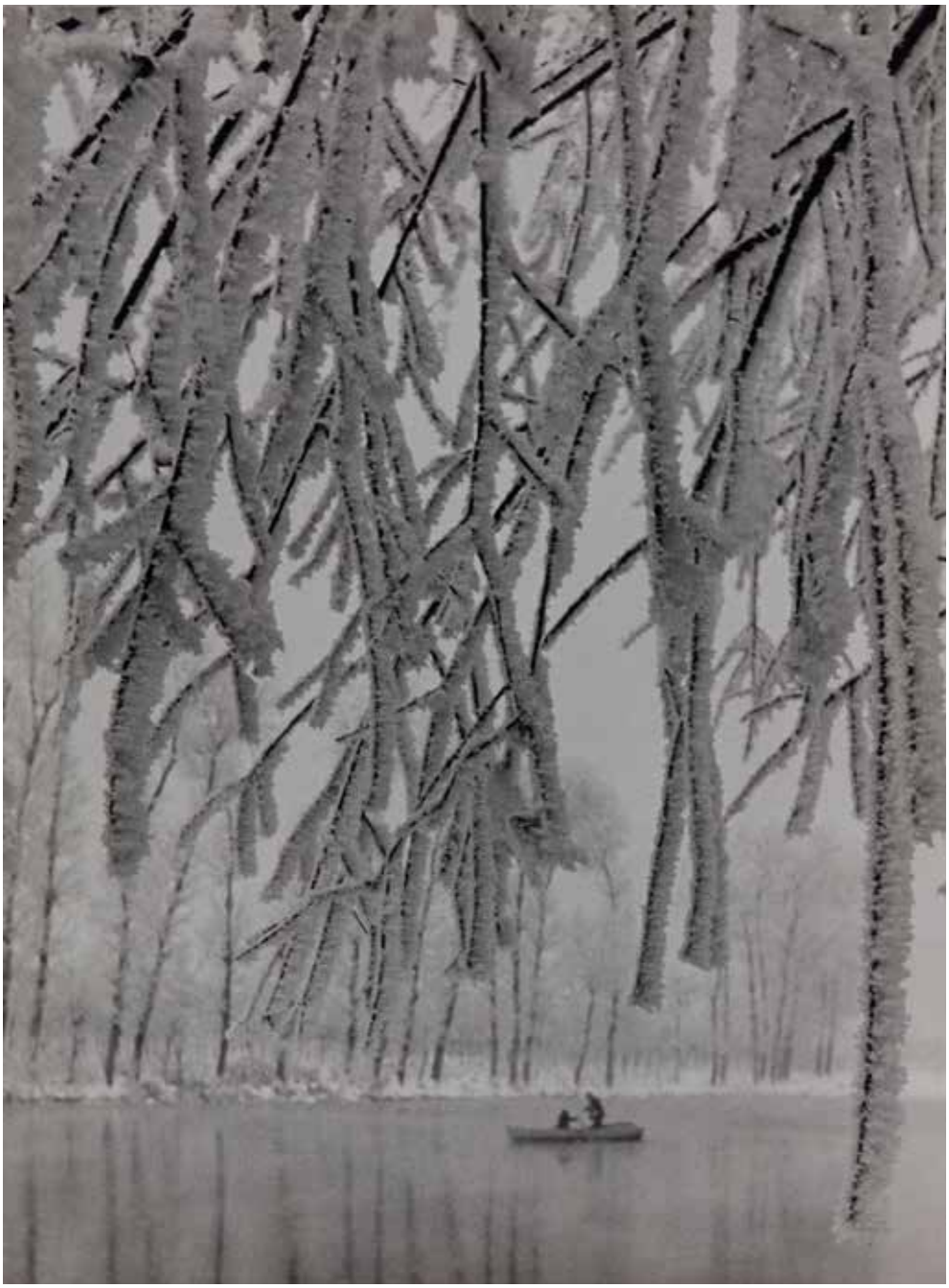
Bruno Stefani (Forlì 1901 - Milan 1978) moved in 1925 to Milan because of the frequent clashes with the fascists, he works professionally for the publisher Rizzoli and in the studios Aragozzini and Camuzzi but also carries out personal research close to pictorialism. The transition, among the first in Italy, to Leica suggests a new style close to Constructivism and the Bauhaus lesson that brings both in the amateur world (in 1930 founded with Giuseppe Cavalli, Secco D'Aragona, Ferruccio Leiss, Alfredo Ornano, Giò Ponti, Emilio Sommariva and Federico Vender the Milanese Photographic Circle) both in the professional world, working for the TCI and, with the innovative Studio Boggeri, for Dalmine, Olivetti, Pirelli. His archive is deposited at the CSAC in Parma.

Bruno Stefani (Forlì 1901 – Milano 1978) trasferitosi nel 1925 a Milano a causa dei frequenti scontri con i fascisti, lavora professionalmente per l'editore Rizzoli e negli studi Aragozzini e Camuzzi ma porta avanti anche una ricerca personale vicina al pittorialismo. Il passaggio, fra i primi in Italia, alla Leica gli suggerisce un nuovo stile vicino al Costruttivismo e alla lezione Bauhaus che porta sia nel mondo amatoriale (nel 1930 fonda con Giuseppe Cavalli, Secco D'Aragona, Ferruccio Leiss, Alfredo Ornano, Giò Ponti, Emilio Sommariva e Federico Vender il Circolo Fotografico Milanese) che in quello professionale lavorando per il TCI e, con l'innovativo Studio Boggeri, per Dalmine, Olivetti, Pirelli. Il suo archivio è depositato allo CSAC di Parma.

Bruno Stefan

If in his professional work, Bruno Stefani was known for the innovative way with which, first using black and white and then color, he approached industrial photography, his personal research is often characterized by the attention with which he produced impeccable prints in the darkroom. The two panoramas presented here are real exercises of style because in one the attention is all focused on the spectacularity of the clouds that stand out on a sky where the shades of gray come in succession, while in the other is the white color that dominate in a composition in which branches in the foreground give the whole a theatrical depth. The care of the print should not surprise: in amateur photography was a fundamental trait and Stefani put his own to show that he could achieve valuable results because in those years who used 35 mm film was looked with suspicion by those who preached the indispensability of the medium format.

Se nel lavoro professionale Bruno Stefani si segnalava per il modo innovativo con cui, dapprima usando il bianco e nero e poi il colore, affrontava la fotografia industriale, la sua ricerca personale è spesso caratterizzata dall'attenzione con cui realizzava in camera oscura stampe ineccepibili. I due panorami qui presentati sono dei veri esercizi di stile perché in uno l'attenzione è tutta incentrata sulla spettacolarità delle nuvole che si stagliano su un cielo dove si inseguono le sfumature del grigio, mentre nell'altro è il bianco a dominare in una composizione cui i rami in primo piano conferiscono all'insieme una teatrale profondità. La cura della stampa non deve stupire: nell'ambito foto amatoriale era un tratto fondamentale e Stefani ci metteva di suo per dimostrare di potere ottenere risultati di pregio perché in quegli anni chi usava la pellicola 35 mm era guardato con sospetto da chi predicava l'indispensabilità del medio formato.

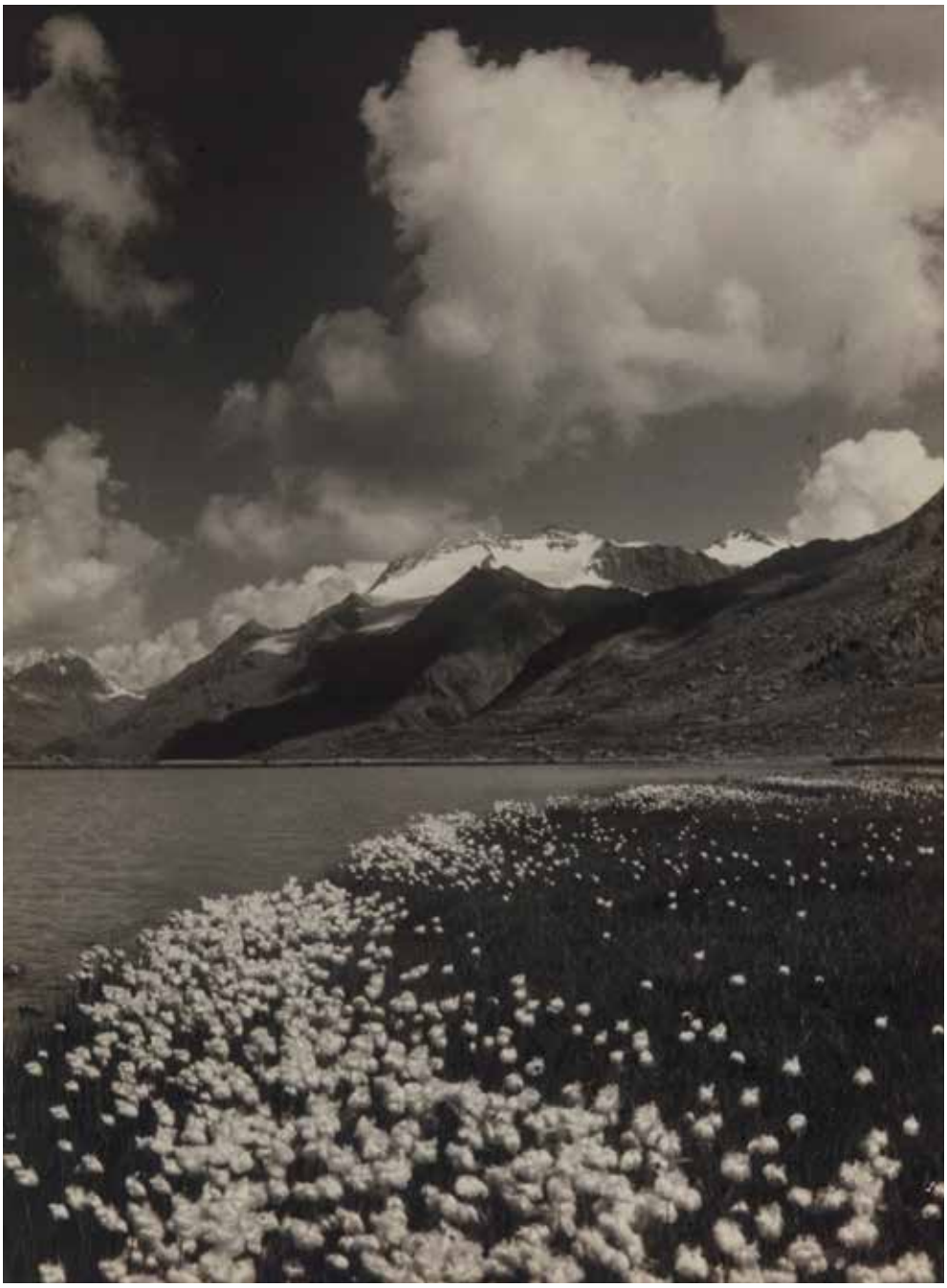


86®

BRUNO STEFANI (1901-1976)

Brinata in Lombardia, 1940s
Vintage gelatin silver print
cm 39 x 29,1 | 15.4 x 11.5 in.
Titled in pencil with photographer's credit stamp on the verso
(Titolata a matita con timbro del fotografo al verso)

€ 300 - 500



87[®]

BRUNO STEFANI (1901-1976)

Passo di Gavia - Lago Bianco, 1940s
Vintage gelatin silver print
cm 39,3 x 29,3 | 15.5 x 11.5 in.
Titled in pencil with photographer's credit stamp on the verso
(Titolata a matita con timbro del fotografo al verso)

€ 300 - 500

Renzo Tortelli (Potenza Picena, Macerata 1926 – Civitanova Marche, Macerata 2019) when he opened an optical store in the Marche region in 1952 was influenced by suggestions from Luigi Crocenzi's Center for the Culture of Photography in Fermo and Giuseppe Cavalli's Gruppo Misa in Senigallia. Marriage to photographer Edela Pettinelli and frequentation with Paolo Monti, Ferruccio Ferroni and especially Mario Giacomelli (with whom he would make the famous 1957 and 1959 reportages in Scanno) introduced him to the authorial world. He made exhibitions in Italy and around the world with works that ranged from research on childhood to the documentation of the works of artists and sculptors that led him to join the Intrarealism group.

Renzo Tortelli (Potenza Picena, Macerata 1926 - Civitanova Marche, Macerata 2019) quando apre nel 1952 un negozio di ottica nelle Marche risente delle suggestioni provenienti dal Centro per la Cultura della Fotografia di Luigi Crocenzi a Fermo e dal Gruppo Misa di Giuseppe Cavalli a Senigallia. Il matrimonio con la fotografa Edela Pettinelli e la frequentazione con Paolo Monti, Ferruccio Ferroni e soprattutto Mario Giacomelli (con cui realizzerà i famosi reportage del 1957 e 1959 a Scanno) lo introduce nel mondo autoriale. Realizza mostre in Italia e nel mondo con lavori che passano dalla ricerca sull'infanzia a quella documentazione delle opere di artisti e scultori che lo spinge a far parte del gruppo Intrarealismo.

enzo Tortelli

Education as an optical expert allows Renzo Tortelli to make perfectly composed images, but in **L'abbeverata** also emerges the lesson of Crocenzi, who theorized about "speaking through images" when he referred to the narrative capacity of good photography. Here this is evident in the comparison between the horse's drinking and its owner's affectionate attitude as well as in the choice of a refined title with an almost musical rhythm. **La portatrice di legno** is affected, on the other hand, by the expressive strength dear to his friend Mario Giacomelli (the two families also spent vacations together) in its desire to move away both from mere representation and from the temptation of mannered folklore that even the women of Scanno when they wore traditional costumes could suggest. Instead, Tortelli, by perfectly focusing only on the hands firmly holding the fascina, tells us about work and a peasant society firmly tied to everyday reality.

La formazione di perito ottico permette a Renzo Tortelli di realizzare immagini perfettamente composte ma ne **L'abbeverata** emerge anche la lezione di Crocenzi che teorizzava il "parlare per immagini" quando alludeva alla capacità narrativa della buona fotografia. Qui tutto ciò è evidente nel confronto fra il bere del cavallo e l'atteggiamento affettuoso del suo proprietario come anche nella scelta di un titolo raffinato dal ritmo quasi musicale. **La portatrice di legno** risente, al contrario, della forza espressiva cara all'amico Mario Giacomelli (le due famiglie trascorrevano anche le vacanze assieme) nel desiderio di allontanarsi sia dalla mera rappresentazione sia dalla tentazione del folclore di maniera che pure le donne di Scanno quando indossavano i costumi tradizionali potevano suggerire. Invece Tortelli, mettendo perfettamente a fuoco solo le mani che reggono saldamente la fascina, ci parla del lavoro e di una società contadina saldamente ancorata alla realtà quotidiana.

88[®]

RENZO TORTELLI (1926-2019)

La portatrice di legno, 1958
Vintage gelatin silver print
cm 28,8 x 35,4 | 11.4 x 13.9 in.
Signed and dated in black ink on the image and signed and dated in black ink with photographer's credit stamp and exhibition stamps on the verso
(Firmata e datata a penna nera sull'immagine e firmata e datata a penna nera con timbro del fotografo e timbri espositivi al verso)

LITERATURE
Renzo Tortelli. Di terra e di gente, Fotoclub Potenza Picena, 2011, p. 36

€ 600 - 800

89®

RENZO TORTELLI (1926-2019)

Firenze - L'abbeverata, 1955
Gelatin silver print, printed in 1960s/1970s
cm 37 x 27,3 | 14.2 x 10.8 in.
Titled, signed and dated in pencil with photographer's credit stamp on the verso
(Titolata, firmata e datata a matita con timbro del fotografo al verso)

€ 600 - 800

Oliviero Toscani (Milan 1942 – Cecina, Livorno 2025), son of photojournalist Fedele and brother of Marirosa who, together with her husband Aldo Ballo, would found one of the most important design studios, he studied photography at the Kunstgewerbeschule in Zurich and began his career as an advertising photographer (Algida, Facis, Jesus Jeans) and fashion photographer ("Elle," "Vogue," "Donna"), creating campaigns for major brands such as Chanel and Fiorucci before joining Benetton in a historic collaboration that lasted from 1982 to 2000. With Benetton, in addition to producing major advertising campaigns, he launched the magazine "Colors" and the creative center "Fabrica". He continued his work with projects that were at times provocative but always characterized by a strong social commitment, which he also brought into the political sphere by working for and with the Radical Party.

Oliviero Toscani (Milano 1942 – Cecina, Livorno 2025) figlio del fotoreporter Fedele e fratello di Marirosa che con il marito Aldo Ballo avrebbe dato vita a uno dei più importanti studi di design, studia fotografia alla Kunstgewerbeschule di Zurigo e comincia la carriera di fotografo pubblicitario (Algida, Facis, Jesus jeabs) e di moda ("Elle", "Vogue", "Donna") firmando campagne per importanti marchi come Chanel e Fiorucci prima di approdare, con una collaborazione durata dal 1982 al 2000 che ha fatto storia, a Benetton con cui oltre alle grandi campagne pubblicitarie lancia la rivista "Colors" e il centro "Fabrica". Continua la sua attività con progetti talvolta provocatori ma sempre caratterizzati da un impegno sociale che riversa anche nel mondo politico lavorando per e con il Partito Radicale.

Oliviero Tosc

Only the naive could believe that advertising was born to inform potential customers, yet every campaign signed by Oliviero Toscani was hit with criticism by those who accused it of the crime of communication. It's like when people questioned Benetton's sponsorship of Formula 1: what do sweaters have to do with race cars? Meanwhile, other cars were dressed up like cigarette packs. Toscani was in his element in such controversy, because, having studied in Zurich with one of the foremost experts on Duchamp's work, he knew how to communicate not so much the product, but its aura. On giant billboards, he threw uncomfortable issues in the public's face and destroy conventions. Sure, a handcuffed black man is, sadly, nothing new, but what if he's cuffed to a white man? What does one think about? And while everyone was busy debating the message, few paused to notice the compositional clarity of the photographs Toscani shot in his studios in Milan and Paris. With the same style and the same sense of social responsibility, he later launched the project "Razza Umana": portraits of people from different social, geographical, anthropological, and aesthetic backgrounds, that his photographs revealed as mere variations of the same human species.

Solo gli ingenui possono pensare che la pubblicità nasca per informare i potenziali clienti, eppure ogni campagna firmata da Oliviero Toscani è stata sommersa di critiche proprio da parte di chi le imputava il reato di comunicazione. Un po' come quando si diceva, a proposito della sponsorizzazione Benetton in Formula 1, che c'entrano i maglioncini con le automobili mentre altre vetture in gara erano vestite come pacchetti di sigarette. In questa polemica, bisogna dire, Toscani ci sguazzava perché, avendo studiato a Zurigo con uno dei grandi esperti dell'opera di Duchamp, sapeva comunicare più che il prodotto, la sua aurea. Nelle grandi affissioni buttava in faccia a tutti temi scottanti e scardinava convenzioni perché, certo, che sia ammanettato un uomo di colore non è una novità, ma se le manette le condivide con un caucasico che cosa si pensa? E mentre tutti discutevano del messaggio, in pochi osservavano la pulizia compositiva delle fotografie che Toscani scattava negli studi di Milano e Parigi. Usando lo stesso stile e facendo ricorso al medesimo impegno sociale, lancia poi il progetto "Razza umana": sono ritratti di persone provenienti da contesti sociali, geografici, antropologici, estetici diversi che le sue fotografie rivelano essere variabili dello stesso genere umano.

90®

OLIVIERO TOSCANI (1942)

Manette, campagna pubblicitaria
United Colors of Benetton, 1989
Vintage C-print
cm 50,3 x 61 (cm 59,5 x 46 picture) | 19.8 x 24 in. (23.4 x 18.1 in. picture)
Dedicated and signed in black ink on the white inferior recto margin
Framed
(Dedicata e firmata a penna nera al margine bianco inferiore recto; Opera in cornice)

LITERATURE
Benetton - Toscani, Storia di un'avventura, 1984-2000, Bolis, 2002, cover

€ 3.500 - 4.500

91[®]

OLIVIERO TOSCANI (1942)

Razza umana, 2006
Vintage C-print
cm 14,6 x 11,4 | 5.7 x 4.5 in.
Signed in black ink on the verso
Framed
(Firmata a penna nera al verso; Opera in cornice)

LITERATURE
Oliviero Toscani. Lezioni di Fotografia, Il Tempo, Corriere dello Sport, Milan, 2018, p. 101

€ 800 - 1.200

Federico Vender (Schio, Vicenza 1901 - Arco, Trento 1999) joined the Circolo Fotografico Milanese in the 1930s, of which he was director until after the war, achieving success and recognition in Paris and New York. In his travels with the Plaubel Makina 6x9 in Italy and abroad he developed his own dry, sunny style, always of the highest formal quality. In 1947 he is one of the signatories of the Manifesto of the La Bussola Group while at the same time he is influenced by the suggestions of neorealism. He worked on fashion for Ferrania to later be hired by the publishers Rizzoli and Delduca as a photo story photographer.

Federico Vender (Schio, Vicenza 1901 – Arco, Trento 1999) entra negli anni ’30 nel Circolo Fotografico Milanese di cui è direttore fino al dopoguerra ottenendo successi e riconoscimenti a Parigi e New York. Nei suoi viaggi con la Plaubel Makina 6x9 in Italia e all’estero elabora un proprio stile asciutto, solare, sempre di altissima qualità formale. Nel 1947 è fra i firmatari del Manifesto del Gruppo La Bussola pur essendo contemporaneamente influenzato dalle suggestioni del neorealismo. Si occupa di moda per Ferrania per essere poi assunto dagli editori Rizzoli e Delduca come fotografo di fotoromanzi.

Federico Ven

der

Vender's cultural points of reference are numerous and range from German photography of the 1920s to pictorialism with an eye turned, albeit in a non-dogmatic way, to that idea inspired by the Crucian aesthetic of the accurate high key print dominated by bright tones. This is evident in **the portrait of the woman with the black hat**, an image so important that it appeared on the cover of the monograph "Federico Vender fotografo" published in 1991 by the Brescian editor Dragoni. In the careful setting of the face that occupies the central part, finding in the dress and the hat's flaps the ideal frame, one finds the compositional features present in the top-down, diagonal shot of **St. Mark's Square**. The orderly geometries of the spaces allow the dark areas placed in the upper left and lower right to converse with the lighter central one punctuated by the stretching shadows of the walkers and those of the pigeons that look like elements of a strange punctuation.

I punti di riferimento culturali di Vender sono numerosi e vanno dalla fotografia tedesca degli anni '20 al pittorialismo con un occhio rivolto, anche se in modo non dogmatico, a quell'idea ispirata all'estetica crociana dell'accurata stampa in high key dominata, cioè dai toni chiari. Ciò è evidente nel ritratto della **donna con il cappello nero**, un'immagine così importante da apparire nella copertina della monografia "Federico Vender fotografo" pubblicata nel 1991 dall'editor bresciano Dragoni. Nell'accurata collocazione del volto che occupa la parte centrale trovando nell'abito e nelle falde del cappello l'ideale cornice si trovano i tratti compositivi presenti nella ripresa dall'alto e in diagonale di **Piazza San Marco**. Le ordinate geometrie degli spazi permettono alle aree scure poste in alto a sinistra e in basso a destra di dialogare a quella centrale più chiara punteggiata dalle ombre dei passanti che si allungano e da quelle dei piccioni che sembrano elementi di una strana punteggiatura.

92[®]

FEDERICO VENDER (1901-1998)

Il cappello nero, 1942
Gelatin silver print on coated paper, printed later
cm 17,8 x 24 (cm 17 x 21,2 picture) |
7 x 9.4 in. (6.7 x 8.3 in. picture)
Signed, titled and dated in black ink with *Provincia Autonoma di Trento* stamp on the verso
(Firmata, titolata e datata a penna nera con timbro *Provincia Autonoma di Trento* al verso)

LITERATURE
Federico Vender fotografo, Dragoni edizioni, Brescia, 1991, cover

€ 500 - 800

93[®]

FEDERICO VENDER (1901-1998)

Venezia, 1950s/1960s
Vintage gelatin silver print
cm 23,9 x 18,1 (cm 23,4 x 15,8 picture) |
9.4 x 7.1 in. (9.2 x 6.2 in. picture)
Photographer's credit stamp on the verso
Framed
(Timbro del fotografo al verso; Opera in cornice)

€ 1.200 - 1.800

Paolo Ventura (Milan 1968) son of a well-known illustrator of children's books after his studies at the Brera Academy of Fine Arts worked for a long time and successfully as a fashion photographer, but when he moved to Brooklyn, he discovered a new and original vocation that enhanced his manual skills. He builds, and then takes photographs of them, dioramas where he evokes atmospheres by creating costumes, scenes, objects, and details with meticulous philological precision. He moves from historical situations (the 1940s) to fantasy subjects where circus characters and puppets appear or imaginative settings where he and his family members appear. He then combines painting and collage with a masterful use of digital.

Paolo Ventura (Milano 1968) figlio di un noto illustratore di libri per bambini dopo gli studi all'Accademia di Belle Arti di Brera lavora a lungo e con successo come fotografo di moda, ma quando si trasferisce a Brooklyn scopre una nuova e originale vocazione che valorizza la sua manualità. Costruisce, per poi fotografarli, dei diorami dove rievoca atmosfere creando costumi, scene, oggetti, particolari con meticolosa precisione filologica. Passa da situazioni storiche (gli anni Quaranta) a soggetti di fantasia dove compaiono personaggi circensi e burattini o ambienti immaginifici dove sono lui stesso e i suoi familiari a comparire. Alla pittura e al collage accosta quindi un uso magistrale del digitale.

Paolo Ventur

Appearing on the cover of the volume “In Tempo di Guerra” published by Contrasto in 2006, this photograph illustrates very well the photographer’s work, which starts from a careful study of every detail: the heavy clothes worn during the war in winter by the protagonists, the bicycle in the foreground, the posters a bit torn that cover the wall, the theatrical gesture of the couple in love. Making everything even more realistic is the study of lights that here wraps the scene as livid as the times that are recounted here. There was a time when traveling photographers went around with their scenes proposing to potential clients to be filmed in unusual situations such as this one in which a young man pretends to drive an unusual airplane. This is a tribute to those ingenuous enactments, but also a reminder of the potential falsity of which photography is capable. Indeed, Michele Smargiassi used this image for the cover of his essay “Un’autentica bugia. La fotografia, il vero, il falso”.

Comparsa nella copertina del volume “In tempo di guerra” edito da Contrasto nel 2006, questa fotografia illustra molto bene il lavoro del fotografo che parte da uno studio accurato di ogni dettaglio: gli abiti pesanti indossati nell’inverno di guerra dai protagonisti, la bicicletta in primo piano, i manifesti un po’ strappati che tappezzano il muro, il gesto teatrale della coppia di innamorati. A rendere poi ancora più realistico il tutto è lo studio delle luci che qui avvolgono la scena livide come i tempi che qui sono raccontati. Un tempo i fotografi ambulanti giravano con le loro scene proponendo ai potenziali clienti di farsi riprendere in situazioni inconsuete come questa in cui un giovane finge di pilotare un improbabile aeroplano. Questo è dunque un omaggio a quelle ingenue messe in scena ma anche un richiamo alla potenziale falsità di cui la fotografia è capace. Infatti, Michele Smargiassi ha utilizzato questa immagine per la copertina del suo saggio “Un’autentica bugia. La fotografia, il vero, il falso”.

94®

PAOLO VENTURA (1968)

War Souvenir #9, 2007
Inkjet print
cm 88 x 70 | 34.6 x 27.6 in.
Artist's Proof Edition 1 of 2 (from an edition of 10 + 2 AP)
Numbered, dated and signed in black feltpen on the verso
Framed
(Edizione Prova d'artista 1 di 2 (da un'edizione di 10 + 2 pda); Numerata, datata e firmata a pennarello nero al verso; Opera in cornice)

LITERATURE
P. Ventura (edited by), *War Souvenir,* Contrasto, Milan, 2006, cover

€ 4.500 - 5.500

95®

PAOLO VENTURA (1968)

Winter Stories, Photo De Reve, 2007
Inkjet print mounted on aluminium
cm 75 x 95,5 | 29.5 x 37.5 in.
Artist's Proof Edition 2 of 2
Signed in black felt-pen on the verso
Framed
(Edizione Prova d'artista 2 di 2; Firmata a pennarello nero al verso; Opera in cornice)

LITERATURE
P. Ventura, *Winter Stories*, Contrasto, Milan, 2009, p. 31

Work accompanied by Certificate of authenticity released by the photographer

€ 6.000 - 8.000

Luigi Veronesi (Milan 1908 - 1998) investigated in the most different fields with a style inspired by the Bauhaus lesson. In painting, he was an important exponent of Abstractionism (he signed its first Italian Manifesto and joined the Parisian group Abstraction-Création) and, from 1949, of MAC Art. Since the 1920s, he worked as a textile designer (often in Paris where he was a proud anti-fascist) and as a graphic designer for magazines such as Poligono, Campo Grafico, Casabella and Ferrania. Research also saw him as a protagonist in the field of photography: like Man Ray and Moholy-Nagy, he developed the photogram technique; in 1947 he signed the 'Manifesto della Bussola' in Milan and in 1950 he joined the Unione Fotografica. His interventions in the theatre field and the research he carried out with Malipiero on visual music are excellent.

Luigi Veronesi (Milano 1908 – 1998) ha indagato nei più diversi campi con uno stile ispirato alla lezione Bauhaus. In pittura è un importante esponente dell'Astrattismo (ne firma il primo Manifesto italiano e aderisce al gruppo parigino Abstraction-Création) e, dal 1949, della MAC Art. Fin dagli anni '20 lavora come disegnatore tessile (spesso a Parigi frequentata da fiero antifascista) e come grafico per riviste come Poligono, Campo Grafico, Casabella, Ferrania. La ricerca lo vede protagonista anche in campo fotografico: elabora, come Man Ray e Moholy-Nagy, la tecnica del fotogramma; nel 1947 firma a Milano il "Manifesto della Bussola" e nel 1950 aderisce all'Unione Fotografica. Pregevoli gli interventi in campo teatrale e le ricerche, svolte con Malipiero sulla musica visiva.

Luigi Verones

In Luigi Veronesi's photography the elements of his job as a bold and visionary graphic designer are mixed in an explicit way. In **La ballerina** all this is very evident: it was made in 1950 when since three years the great adventure of "Ferrania" has started, the magazine of which he is a graphic designer and which is conceptually close to the photographic group La Bussola of which he is a member. The skill with which he proposes the collage of the figure in silhouette in different shades, sizes and orientations gives this image a lightness and gracefulness underlined by the lines crossing the background obtained with a pseudosolarization intervention of which Veronesi is a master. The 1972 **Photogram** is a fine example of his use of color but also of his search for geometric elements that allow him to achieve abstract-like results using relatively simple tools (he used a simple, cheap Russian Zenit SLR with Helios lens and operated in his painter's studio) but with extraordinary creativity.

Nella fotografia di Luigi Veronesi si mescolano in modo dichiarato gli elementi della sua professione di grafico audace e visionario. Ne **La ballerina** tutto questo è molto evidente: è stata realizzata nel 1950 quando da tre anni è iniziata la grande avventura di Ferrania, la rivista di cui è grafico e che è concettualmente vicina al gruppo fotografico La Bussola di cui è membro. L'abilità con cui propone il collage della figura in silhouette in diverse sfumature, dimensioni e orientamenti conferisce a questa immagine una leggerezza e un garbo sottolineato dalle linee che attraversano lo sfondo ottenute con un intervento di pseudosolarizzazione di cui Veronesi è maestro. Il **Fotogramma** del 1972 è un bell'esempio dell'uso del colore ma anche della ricerca di elementi geometrici che gli permettono di ottenere risultati di stampo astratto usando strumenti relativamente semplici (utilizzava una semplice, economica reflex russa Zenit con obiettivo Helios e operava nel suo studio di pittore) ma con una creatività straordinaria.

96[®]

LUIGI VERONESI (1908-1998)

La Ballerina, 1950
Vintage gelatin silver print
cm 39,3 x 28,3 | 15.5 x 11.1 in.
Titled and dated in black ink with photographer's credit stamp, photographer's label and exhibitions's label *GRUPPO FOTOGRAFICO "LA BUSSOLA"*, *ASSOCIAZIONE FOTOGRAFICA ROMANA* e *CINE FOTO CLUB BRONI* on the verso
Framed
(Titolata e datata a penna nera con timbro del fotografo, etichetta del fotografo e etichette espositive *GRUPPO FOTOGRAFICO "LA BUSSOLA"*, *ASSOCIAZIONE FOTOGRAFICA ROMANA* e *CINE FOTO CLUB BRONI* al verso; Opera in cornice)

LITERATURE
K. Wohlbert (edited by), *Luigi Veronesi. Rationalistische Abstraktion 1927-1996. Exhibition Mathildenhöhe*, Darmstadt 1997, p. 168

€ 1.500 - 2.500

97®

LUIGI VERONESI (1908-1998)

Fotogramma, 1972
Vintage chromogenic print
cm 24 x 23,5 | 9.4 x 9.2 in.
Signed and dated in black ink on the image and signed, titled and dated in black ink on the verso
Framed
(Firmata e datata a penna nera sull'immagine e firmata, datata e titolata a penna nera al verso; Opera in cornice)

€ 1.500 - 2.500

Massimo Vitali (Como 1944) finished high school and studied photography in London at the London College of Printing and devoted himself to reportage working with European agencies and especially with Simon Guttmann's Report. Disappointed by the expectations placed on concerned photography, in the 1980s he worked as a director of photography in television and cinema and then returned to photography this time with a more creative attitude. He thus invented in 1994, with the only view camera that the robbers of his equipment left him, a new project that led him to photograph from above the Tuscan beaches crowded with bathers, thanks to which he obtained among gallery owners and collectors a great international success.

Massimo Vitali (Como 1944) finito il liceo studia fotografia a Londra al London College of Printing e si dedica al reportage collaborando con agenzie europee e soprattutto con la Report di Simon Guttmann. Deluso dalle aspettative riposte sulla fotografia concerned, negli anni '80 lavora da direttore della fotografia in televisione e al cinema per ritornare poi alla fotografia questa volta con un atteggiamento più creativo. Si inventa così nel 1994, con l'unico banco ottico che i ladri della sua attrezzatura gli hanno lasciato, un progetto nuovo che lo porta a fotografare dall'alto le spiagge toscane affollate di bagnanti grazie al quale ottiene fra i galleristi e i collezionisti un grande successo internazionale.

Massimo Vita

To understand these photographs, it is necessary to reconstruct one of the most unique sets ever imagined. Vitali shoots with his 20x25 view camera from a very tall tripod placed in one case facing the beach and in the other facing the sea. However, he is not interested in the landscape but in those who live in it: he himself declared, after returning from abroad and settling in Lucca, that he wanted to understand with his pictures who were the Italians in that historical phase characterized by Berlusconi's electoral victory. Even if realized with other technical and expressive media, this work evokes the reportage spirit but veers it to the anthropological: instead of approaching the subjects to create a story, he keeps them at a proper distance and immobilizes their stories in a single image; instead of sharing their experience, he observes their dynamics with the gaze of an entomologist. The highly accurate and precious prints where colors take on delicate shades and the great depth of field, which brings all planes into focus, allow the viewer to follow the details of the scenes: as in the paintings of Bruegel the Elder, the individual's postures make us imagine stories, and the details (the towels on the sand, the parked bicycles, the flags moved by the wind, the curious elegance of the trash cans) fill the scene in an admirable balance.

Per comprendere queste fotografie occorre ricostruire uno dei più singolari set che si siano immaginati. Vitali riprende con il suo banco ottico 20x25 da un altissimo treppiedi collocato in un caso di fronte alla spiaggia e nell'altro rivolto al mare. Non è però interessato al paesaggio ma a chi lo abita: è lui stesso a dichiarare, tornato dall'estero e stabilitosi a Lucca, di voler comprendere con le sue immagini chi erano gli italiani in quella fase storica caratterizzata dalla vittoria elettorale di Berlusconi. Anche se realizzata con altri mezzi tecnici ed espressivi, questo lavoro evoca lo spirito reportagistico ma lo vira sull'antropologico: invece di avvicinarsi ai soggetti per creare un racconto, li tiene a debita distanza e ne immobilizza le storie in una sola immagine, invece di condividerne il vissuto ne osserva le dinamiche con lo sguardo dell'entomologo. Le accuratissime e preziose stampe dove i colori assumono sfumature delicate e la grande profondità di campo, che mette a fuoco tutti i piani, permettono all'osservatore di seguire i dettagli delle scene: come nei dipinti di Bruegel il Vecchio le posture dei singoli ci fanno immaginare storie e i particolari (i teli sulla sabbia, le biciclette posteggiate, le bandiere mosse dal vento, la curiosa eleganza dei cestini della spazzatura) riempiono la scena in un equilibrio mirabile.

98®

MASSIMO VITALI (1944)

Negresco mare , 2005
Vintage C-print, flash mounted on dibond under plexiglass
cm 180 x 220 (cm 150 x 190 picture) | 70.1 x 86.6 in. (59.1 x 74.8 in. picture)
Label *Agence Regionale du Patrimoine Paca* on the verso
(Etichetta *Agence Regionale du Patrimoine Paca* al verso)

EXHIBITION
Monuments et Paysages, Chartreuse, de Villeneuve-lez-Avignon, 2009
Monumenti e Paesaggi, Il Filatorio, Cesac, Caraglio, Cuneo, 2007

€ 20.000 - 30.000

99[®]

MASSIMO VITALI (1944)

Bari 4, 2004
C-print mounted on aluminium
cm 88,5 x 109 (cm 64 x 84,5 picture) | 34.8 x 42.9 in. (25.1 x 33.2 in. picture)
Edition 11 of 35
Label titled, dated, numbered and monog. in black ink on the verso
(Edizione 11 di 35; Etichetta titolata, datata, numerata e siglata a penna nera al verso)

PROVENANCE
Contemporary Art, Dorotheum, Wien, May 16th 2016, lot 224

€ 5.000 - 6.000

When Luigi Ghirri conceived, together with the collaboration of Pina Belli D'Elia, Gianni Leone, and Enzo Velati, a project aimed at reflecting on the Italian landscape, his intention was, on one hand, to move beyond the traditional, clinical Alinari-style that was in many art history books, and on the other hand, to break away from the increasingly unbearable rhetoric of Bel Paese. Not everyone understood that what was about to be published would soon become a fundamental point of reference, indeed, a true manifesto for a new Italian school of landscape photography: more collective in its diversity of perspectives than the Düsseldorf School, equally philosophical but more aesthetically engaging than the American Dialectical Landscape.

"**Viaggio in Italia**" quietly emerged in 1984, published by a courageous but relatively unknown publisher, Il Quadrante of Alessandria, and with a first exhibition held at the Provincial Art Gallery of Bari. They were the ones who believed in this project, alongside the local Arci Media Lega Fotografia, whose coordinator, Giancarlo Renzetti, wrote on the book's cover that it is "the mirror through which photographers belonging to the first generation, that in Italy impact on television imagery, capture the transformed reality of our country." The cover playfully features an image reminiscent of the geographic maps of Italy that once hung in elementary school classrooms, but inside, it unfolds as a sequence of images by photographers, some of whom would later gain significant recognition, while others would eventually move away from the field but remain attached. Alongside Ghirri himself were Olivo Barbieri, Gabriele Basilico, Giannantonio Battistella, Vincenzo Castella, Andrea Cavazzuti, Giovanni Chiaramonte, Mario Cresci, Vittore Fossati, Carlo Garzia, Guido Guidi, Shelley Hill, Mimmo Jodice, Gianni Leone, Claude Nori, Umberto Sartorello, Mario Tinelli, Ernesto Tuliozi, Fulvio Ventura, and Cuchi White. They did not propose "neither languid Venices nor sad Neapolitan slums," but rather "the intention to reach a kind of knowledge that is not a cold scientific category, but an adventure of thought and vision," to use the words of their presentation.

Viaggio in Italia

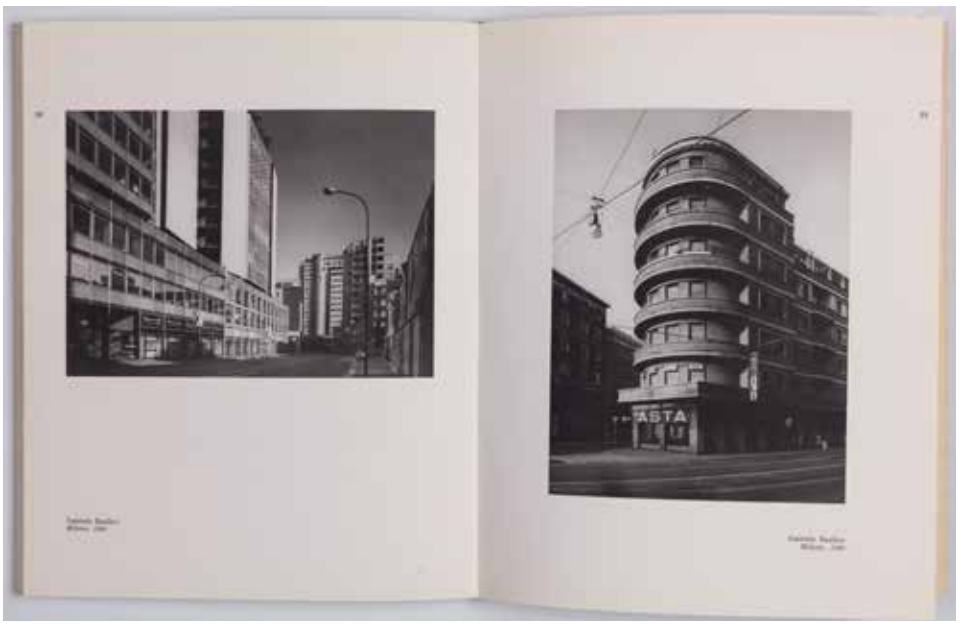
Quando Luigi Ghirri concepisce, con la complicità di Pina Belli D'Elia, Gianni Leone ed Enzo Velati, un progetto che sappia riflettere sul paesaggio italiano, lo fa per superare per un verso la tradizionale asetticità in stile Alinari che sempre aleggiava in tanti libri di storia dell'arte e per l'altro la ormai insopportabile retorica del Bel Paese. Non tutti capiscono che quello che stava per uscire sarebbe presto diventato un punto di riferimento fondamentale e addirittura un vero e proprio manifesto di una nuova scuola italiana di paesaggio più corale nella molteplicità di sguardi rispetto a quella della Scuola di Düsseldorf, altrettanto filosofica ma più esteticamente accattivante della Dialectical Landscape americana. **Viaggio in Italia** nasce un po' in sordina nel 1984 con un editore coraggioso ma non di fama come Il Quadrante di Alessandria e una prima mostra alla Pinacoteca Provinciale di Bari: sono loro a credere in questo progetto assieme alla locale Arci Media Lega fotografia il cui responsabile Giancarlo Renzetti scrive nel risvolto di copertina che questo è "*lo specchio con cui dei fotografi appartenenti alla prima generazione, che in Italia abbia avuto un impatto con l'immagine televisiva, colgono la mutata realtà del nostro paese*". La copertina gioca ironicamente con l'immagine di una di quelle cartine dell'Italia geografica che troneggiavano nella classi elementari ma all'interno è tutto un inseguirsi di immagini di autori che si sarebbero affermati e di altri che poi avrebbero abbandonato un lavoro cui sono comunque restati ancorati: accanto a Ghiri stesso partecipano Olivo Barbieri, Gabriele Basilico, Giannantonio Battistella, Vincenzo Castella, Andrea Cavazzuti, Giovanni Chiaramonte, Mario Cresci, Vittore Fossati, Carlo Garzia, Guido Guidi, Shelley Hill, Mimmo Jodice, Gianni Leone, Claude Nori, Umberto Sartorello, Mario Tinelli, Ernesto Tuliozi, Fulvio Ventura, Cuchi White. Non propongono "né languide Venezie né tristi bassi napoletani" ma "l'intenzione di arrivare a una conoscenza che non è una fredda categoria della scienza ma avventura del pensiero e dello sguardo" per usare le parole della loro presentazione.

100

AUTORI VARI

Viaggio in Italia, 1984
Photobook
cm 26 x 21 x 1,3 | 10.2 x 8.2 x 1 in.
First Edition Il Quadrante
Photographs of: Barbieri, Basilico, Battistella, Castella, Cavazzuti, Chiaramonte, Cresci, Fossati, Garzia, Guidi, Ghirri, Hill, Jodice, Leone, Nori, Sartorello, Tinelli, Tuliozi, Ventura, White
(Prima Edizione Il Quadrante; Fotografie di: Barbieri, Basilico, Battistella, Castella, Cavazzuti, Chiaramonte, Cresci, Fossati, Garzia, Guidi, Ghirri, Hill, Jodice, Leone, Nori, Sartorello, Tinelli, Tuliozi, Ventura, White)

€ 1.200 - 1.800



VIAGGIO IN ITALIA

Il Quadrante

INDICE AUTORI

Barbieri Olivo - 1, 2

Basilico Gabriele - 3, 4

Berengo Gardin Gianni - 5, 6

Biasucci Antonio - 7, 8

Branzi Piergiorgio - 9, 10

Camisa Alfredo - 11, 12

Camporesi Silvia - 13, 14

Carmi Lisetta - 15, 16

Carnisio Virgilio - 17, 18

Castella Vincenzo - 19, 20

Cavalli Giuseppe - 21, 22

Cerati Carla - 23, 24

Chiaramonte Giovanni - 25, 26

Cresci Mario - 27, 28

D'Agata Gaetano - 29, 30

De Biasi Mario - 31, 32

Ferroni Ferruccio - 33, 34

Fontana Franco - 35, 36

Galdi Vincenzo - 37

Galimberti Maurizio - 38, 39

Gastel Giovanni - 40, 41

Ghirri Luigi - 42, 43

Giacomelli Mario - 44, 45

Gioli Paolo - 46, 47

Grignani Franco - 48, 49

Guidi Guido - 50, 51

Horvat Frank - 52, 53

Jodice Francesco - 54

Jodice Mimmo - 55, 56

Listri Massimo - 57, 58

Migliori Nino - 59, 60

Mollino Carlo - 61

Moncalvo Riccardo - 62, 63

Monti Paolo - 64, 65

Mulas Ugo - 66, 67

Naya Carlo - 68, 69

Orsi Arrigo - 70, 71

Pedriali Dino - 72, 73

Roiter Fulvio - 74, 75

Scianna Ferdinando - 76, 77

Secchiaroli Tazio - 78, 79

Sella Vittorio - 80, 81

Sellerio Enzo - 82, 83

Settanni Pino - 84, 85

Stefani Bruno - 86, 87

Tortelli Renzo - 88, 89

Toscani Oliviero - 90, 91

Vender Federico - 92, 93

Ventura Paolo - 94, 95

Veronesi Luigi - 96, 97

Vitali Massimo - 98, 99

CZERNY'S

FINARTE GROUP

Armi Antiche, Armature, Ordini Cavallereschi e Militaria

P.zza Vittorio Veneto 13-19, 19038 Sarzana (SP), Italy
tel 0039 0187 691376 - fax 0039 0187 692703
info@czernys.com - **www.czernys.com**

CONDIZIONI GENERALI DI VENDITA

1. Definizioni

Acquirente: la persona fisica o giuridica che in relazione al lotto fa, in asta, l'offerta più alta accettata dal banditore;

Codice del Consumo: il Decreto Legislativo del 6 settembre 2005, n. 2016;

Codice Urbani: il Decreto Legislativo del 22 gennaio 2004, n. 42 e sue successive modificazioni o integrazioni;

Commissione di acquisto: il compenso dovuto a Finarte dall'Acquirente in relazione all'acquisto del lotto e calcolato in misura percentuale al Prezzo, in base al valore percentuale indicato nel catalogo d'asta ovvero nelle presenti Condizioni Generali di Vendita, oltre a qualsiasi importo dovuto a Finarte dall'Acquirente a titolo di IVA o di importo in sostituzione di IVA;

Condizioni Generali di Mandato: le condizioni generali di mandato applicate al Venditore;

Condizioni Generali di Vendita: le presenti condizioni generali di vendita;

Contraffazione: secondo la ragionevole opinione di Finarte, l'imitazione di un lotto offerto in vendita, non descritta come tale nel catalogo d'asta, creata a scopo di inganno su paternità, autenticità, PROVENIENZA, attribuzione, origine, fonte, data, età, periodo, che alla data della vendita aveva un valore inferiore a quello che avrebbe avuto se il lotto fosse stato corrispondente alla descrizione del catalogo d'asta. Non costituisce una contraffazione un lotto che sia stato restaurato o sottoposto ad opera di modifica di qualsiasi natura (tra cui la ripitturazione o la sovrapitturazione);

Finarte: Finarte Auctions S.r.l., con sede legale a Milano, Via dei Bossi n. 2, C.F., P. IVA e numero di iscrizione al Registro Imprese di Milano 09479031008, REA MI-2570656, capitale sociale euro 1000,00 i.v.;

Importo totale dovuto: il Prezzo, oltre alla Commissione di acquisto e alle Spese;

Mandato: il contratto di mandato con rappresentanza stipulato, di volta in volta, tra Finarte e il Venditore, cui saranno applicabili le Condizioni Generali di Mandato;

Prezzo: il prezzo a cui il lotto viene aggiudicato in asta dal banditore all'Acquirente, al netto della Commissione di acquisto;

Riserva: il prezzo minimo confidenziale a cui il Venditore ha concordato con Finarte di vendere il Lotto o, in mancanza di accordo tra Finarte e il Venditore, un importo pari al settantacinque per cento (75%) della Stima minima di pre-vendita;

Sito: www.finarte.it;

Spese: in relazione all'acquisto di un lotto, sono tutte le spese dovute dall'Acquirente a Finarte e comprendono (ma non si limitano a): le imposte di qualsiasi tipo, i costi di imballaggio e di spedizione, le spese di recupero delle somme dovute dall'Acquirente inadempiente, le eventuali spese di riproduzione del lotto ovvero di sua perizia e/o autentica, il diritto di seguito, che l'Acquirente si impegna a pagare e che spetterebbe al Venditore pagare in base all'art. 152, comma 1, Legge 22 aprile 1941, n. 633;

Stima minima pre-vendita: la stima minima finale alla quale viene offerto in vendita il lotto, comunicata o meno al Venditore.

Venditore: la persona fisica o giuridica che conferisce a Finarte, in qualità di mandataria con rappresentanza, il diritto esclusivo di offrire in vendita in asta il lotto. Nel caso sia offerto in vendita un bene in comproprietà, Venditore sarà considerato ciascuno dei comproprietari il quale assumerà solidalmente nei confronti di Finarte tutti gli obblighi derivanti dal Mandato;

2. INFORMAZIONI IMPORTANTI PER GLI ACQUIRENTI

2.1 COMPRARE ALL'ASTA. Finarte agisce in nome e per conto del Venditore, in qualità di mandataria con rappresentanza dello stesso e dunque come mera intermediaria tra Acquirente e Venditore. Pertanto la vendita del lotto deve considerarsi avvenuta tra Acquirente e Venditore. I potenziali Acquirenti sono tenuti a consultare il Sito per prendere visione della catalogazione più aggiornata dei lotti presenti in catalogo.

2.2 PROVENIENZA. In alcune circostanze, Finarte può stampare sul catalogo d'asta la storia della proprietà di un lotto quando ritiene che quell'informazione possa contribuire al suo studio o se aiuta a distinguere il lotto medesimo. Tuttavia, l'identità del Venditore o dei precedenti proprietari potrà non essere resa pubblica per una serie di ragioni, per esempio per rispettare la richiesta di riservatezza da parte del Venditore o perché l'identità del precedente proprietario non è nota a causa dell'età del lotto.

2.3 PREZZO E COMMISSIONE DI ACQUISTO E IVA. Al Prezzo del lotto sarà aggiunta una Commissione di acquisto che l'Acquirente è tenuto a pagare quale parte dell'Importo totale dovuto. La Commissione di acquisto è stabilita nella misura del:

(a) ***Ventinove percento*** del Prezzo del lotto fino alla concorrenza dell'importo di euro **4.999,99**;
(b) ***Ventisei percento*** per ogni parte del Prezzo eccedente l'importo di euro **4.999,99** fino alla concorrenza dell'importo di euro **99.999,99**;
(c) ***Ventidue percento*** per ogni parte del Prezzo eccedente l'importo di euro **99.999,99** fino alla concorrenza dell'importo di euro **499.999,99**;
(d) ***Quindici percento*** per ogni parte del Prezzo eccedente l'importo di euro **499.999,99.**

2.4 IVA. Un'Imposta sul Valore Aggiunto (IVA) può essere applicata sul Prezzo e/o sulla Commissione di acquisto. Si prega di fare riferimento alle informazioni relative all'IVA, contenute nella sezione "Simboli", che segue.

Al fine di armonizzare le procedure fiscali tra i Paesi dell'Unione Europea, con decorrenza dal 1° gennaio 2001 sono state introdotte

in Italia nuove regole con l'estensione alle Case d'Asta del regime del margine. L'art. 45 della legge 342 del 21 Novembre 2000 prevede l'applicazione di tale regime alle vendite concluse in esecuzione ai contratti di commissione definiti con: (a) soggetti privati; (b) soggetti passivi d'imposta che hanno assogget¬tato l'operazione al regime del margine; (c) soggetti che non hanno potuto detrarre l'imposta ai sensi degli art. 19, 19-*bis*, e 19-*bis2* del DPR. 633/72 (che hanno venduto il lotto in esenzione ex art. 10, 27-*quinquies*); (d) soggetti che beneficiano del regime di franchigia previsto per le piccole imprese nello Stato di appartenenza. In forza della speciale normativa, nei casi sopracitati eventuale imposta IVA, ovvero una somma sostitutiva di IVA, se applicabile, viene applicata da Finarte. Nessun particolare simbolo verrà usato per identificare i lotti venduti nel regime del margine.

2.5 DIRITTO DI SEGUITO. Oltre al Prezzo, alla Commissione di acquisto e alle altre Spese, l'Acquirente si impegna a pagare a Finarte, qualora dovuto, il "diritto di seguito" ex artt. 144 e ss. della Legge 22 aprile 1941, n. 633 e successive modificazioni e integrazioni che spetterebbe al Venditore pagare in base all'art. 152, comma 1, Legge 22 aprile 1941, n. 633 e successive modificazioni e integrazioni. Il "diritto di seguito" sarà corrisposto dall'Acquirente in accordo con l'art. 7 e sarà versato alla (S.I.A.E.) da Finarte. I lotti soggetti a diritto di seguito sono contrassegnati con il simbolo (®) nella percentuale sotto indicata per un importo totale comunque non superiore a euro 12.500,00. Il "diritto di seguito" è dovuto solo se il prezzo della vendita non è inferiore a euro 3.000,00. Esso è così determinato:

- **4%** per la parte del prezzo di vendita compresa tra euro ***3.001,00*** e euro ***50.000,00***;
- **3%** per la parte del prezzo di vendita compresa tra euro ***50.000,01*** e euro ***200.000,00***;
- **1%** per la parte del prezzo di vendita compresa tra euro ***200.000,01*** e euro ***350.000,00***;
- **0,5%** per la parte del prezzo di vendita com¬presa tra euro ***350.000,01*** e euro ***500.000,00***;
- **0,25%** per la parte del prezzo di vendita superiore a euro ***500.00 0,00***.

2.6 Valute. Durante alcune aste potrà essere operante uno schermo che indica i cambi aggiornati delle principali valute estere, in contemporanea con le offerte effettuate in sala d'asta. I cambi sono da considerarsi solo indicativi e tutte le offerte in sala saranno espresse in Euro. Finarte declina ogni responsabilità per ogni errore ed omissione che apparirà su detto schermo. Il pagamento dei lotti acquistati dovrà essere in Euro. L'ammontare equivalente potrà essere effettuato in valuta estera purché in base al cambio del giorno in cui il pagamento verrà effettuato.

2.7 Sicurezza. Per salvaguardare la sicurezza dei potenziali Acquirenti e degli Acquirenti durante la permanenza nei nostri spazi espositivi, Finarte espone tutte le opere in modo tale da non creare eventuali pericoli. Tuttavia, nel caso in cui un potenziale Acquirente maneggiasse lotti in esposizione, ciò è a suo esclusivo rischio e pericolo. Alcuni lotti di grandi dimensioni e pesanti possono essere pericolosi se maneggiati in modo errato. Nel caso in cui si desiderasse ispezionare accuratamente un lotto, La preghiamo di richiedere l'assistenza del personale di Finarte. Alcuni lotti in esposizione potrebbero essere segnalati con la dicitura "per cortesia non toccare" ovvero con altra dicitura simile. Nel caso in cui si intenda esaminare questi lotti, si prega di richiedere l'assistenza del personale Finarte. In ogni caso, salvo dolo o colpa grave, Finarte non sarà in alcun modo responsabile per eventuali danni subiti dal potenziale Acquirente, dall'Acquirente ovvero da un suo studioso o da un suo esperto indipendente in occasione dell'ispezione del lotto.

3. PRIMA DELL'ASTA

3.1 Stime pubblicate in catalogo. Le stime pubblicate in catalogo sono solo indicative per i potenziali acquirenti e sono soggette a revisione. Il Prezzo potrà essere superiore o inferiore alle valutazioni indicate. Resta inteso che stime indicate in catalogo d'asta non comprendono la Commissione di acquisto e l'IVA. I potenziali Acquirenti sono tenuti a consultare il Sito per prendere visione della catalogazione più aggiornata dei lotti presenti in catalogo.

3.2 SIMBOLI. Il catalogo d'asta potrà contenere i seguenti simboli:

0 ***Importo minimo garantito.***

Nel caso in cui un lotto sia contrassegnato da questo simbolo al Venditore è stato garantito un importo minimo nell'ambito di una o più aste.

P ***Lotti di proprietà di Finarte.***

Nel caso in cui i lotti siano contrassegnati da questo simbolo la proprietà appartiene in tutto o in parte a Finarte.

PI ***Parte Interessata.***

Indica il caso in cui possano essere effettuate offerte sul lotto anche da parte di soggetti aventi un interesse diretto o indiretto sul medesimo, quale ad esempio il beneficiario o l'esecutore testamentario che abbia venduto il lotto oppure il comproprietario del lotto o un soggetto che abbia prestato una garanzia per il lotto.

SR ***Senza Riserva.***

I lotti illustrati nel catalogo che non sono contrassegnati da questo simbolo (SR), si intendono soggetti alla vendita con riserva. Generalmente la Riserva corrisponde ad una percentuale della Stima minima pre-vendita e non supera tale valore. Nel caso in cui un lotto sia venduto senza Riserva, verrà contrassegnato da questo simbolo.

® ***Diritto di Seguito.***

Per i lotti contrassegnati da questo simbolo, l'Acquirente si impegna a pagare il "diritto di seguito", che spetterebbe al venditore pagare in base all'art. 152, comma 1, Legge 22 aprile 1941, n. 633 e successive modificazioni e integrazioni, nella misura determinata nella sezione "Diritto di seguito" di cui sopra.

I ***Lotto proveniente da impresa***.

Per i lotti contrassegnati da questo simbolo il Prezzo è soggetto a (e comprensivo di) IVA.

TI ***Lotto in regime di temporanea importazione.***

Lotto in regime di temporanea importazione ex art. 72 del Codice Urbani o per il quale è stata richiesta la temporanea importazione.

ID ***Lotto in temporanea importazione doganale.***

I lotti contrassegnati da questo simbolo ***sono soggetti ad IVA*** (attualmente pari ad una percentuale del 10%) sul Prezzo e sul diritto di seguito, dove applicabile per i residenti in Italia. Qualsiasi costo connesso alla chiusura della temporanea importazione doganale è a carico dell'Acquirente.

RIF = ***Riferita***

La documentazione o la fotografia, anche quando di autore ignoto, è riferita al lavoro dell'artista indicato.
Es. foto di una performance

4. L'ASTA

4.1 SVOLGIMENTO DELL'ASTA

4.1.1 L'asta è regolata dalle Condizioni Generali di Vendita e dalle Condizioni Generali di Mandato. Le Condizioni Generali di Vendita possono essere modificate mediante un avviso affisso nella sala d'asta o tramite un annuncio fatto dal banditore d'asta prima dell'inizio dell'asta. Nell'ipotesi in cui Finarte permetta la partecipazione all'asta anche online queste modifiche sono portate a conoscenza anche tramite il Sito prima dell'inizio dell'asta.
4.1.2 Le offerte possono essere eseguite personalmente mediante una paletta durante l'asta, mediante un'offerta scritta prima dell'asta, per telefono ovvero via internet (in quest'ultimo caso solo se possibile in relazione alla specifica asta).
4.1.3 Nell'ipotesi in cui il Venditore sia un professionista e l'Acquirente sia un consumatore ai sensi dell'art. 3 del Codice del Consumo, le vendite concluse mediante offerte scritte, telefoniche o offerte online costituiscono contratti a distanza ai sensi e per gli effetti degli artt. 45 e ss. del Codice del Consumo.
4.1.4 La velocità dell'asta può variare, tra i cinquanta (50) e i centoventi (120) lotti l'ora.
4.1.5 L'incremento delle offerte è generalmente del dieci per cento (10%) rispetto a quella precedente.
4.1.6 A sua completa discrezione, Finarte ha il diritto di rifiutare a chiunque di partecipare alle aste.
4.1.7 Nei confronti di ciascun potenziale Acquirente, Finarte si riserva la facoltà di subordinare la partecipazione all'asta all'esibizione di una lettera di referenze bancarie oppure al deposito di una somma a garanzia dell'esatto adempimento delle obbligazioni previste dalle presenti Condizioni Generali di Vendita che sarà restituita una volta conclusa l'asta.
4.1.8 Chiunque faccia un'offerta ad un'asta sarà considerato parte direttamente interessata all'acquisto, salvo accordo scritto fra il partecipante all'asta e Finarte in base al quale il partecipante dichiara di agire in nome e per conto di un terzo che sia da Finarte accettato.
4.1.9 Nel caso in cui una persona a cui sia stata concessa la possibilità di effettuare un'offerta relativa ad un lotto abbia un interesse diretto o indiretto sul medesimo, quale ad esempio il beneficiario o l'esecutore testamentario che abbia venduto il lotto, oppure il comproprietario del lotto o un'altra parte che abbia prestato una garanzia per il lotto, Finarte ne darà comunicazione in catalogo.
4.1.10 Il banditore conduce l'asta partendo dall'offerta che considera adeguata, in funzione del valore del lotto e delle offerte concorrenti. Il banditore può aprire le offerte su ogni lotto formulando un'offerta nell'interesse del Venditore. Il banditore può inoltre fare offerte nell'interesse del Venditore, fino all'ammontare della Riserva, formulando offerte consecutive o in risposta ad altre offerte.
4.1.11 Il colpo di martello del banditore determina l'accettazione dell'offerta più alta, del Prezzo e, conseguentemente, la conclusione del contratto di vendita tra il Venditore e l'Acquirente.
4.1.12 l banditore può, a sua assoluta discrezione e in un momento qualsiasi dell'asta:
(a) ritirare un lotto dall'asta;
(b) riformulare un'offerta di vendita per un lotto, qualora abbia motivi per ritenere che ci sia un errore o una disputa; e/o
(c) adottare qualsiasi provvedimento che ritenga adatto alle circostanze, come abbinare o separare i lotti o cambiarne l'ordine di vendita purché il lotto non sia offerto in asta una giornata anteriore rispetto a quella indicata nel catalogo d'asta.
4.1.13 Durante alcune aste potrà essere operante uno schermo video. Finarte declina ogni responsabilità sia in relazione alla corrispondenza dell'immagine sullo schermo all'originale, sia per errori nel funzionamento dello schermo video.
4.1.14 Finarte dichiara che il lotto può essere oggetto di dichiarazione di interesse culturale da parte del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo ai sensi dell'art. 13 del Codice Urbani. In tal caso o nel caso in cui in relazione al lotto sia stato avviato il procedimento di dichiarazione di interesse culturale ai sensi dell'art. 14 del Codice Urbani, Finarte ne darà comunicazione prima della vendita. Nel caso in cui il lotto sia stato oggetto di dichiarazione di interesse culturale il Venditore provvederà a denunciare la vendita al Ministero competente ex art. 59 Codice Urbani. La vendita sarà sospensivamente condizionata al mancato esercizio da parte del Ministero competente del diritto di prelazione nel termine di sessanta (60) giorni dalla data di ricezione della denuncia, ovvero nel termine maggiore di centottanta (180) giorni di cui all'art. 61, comma 2, del Codice Urbani. In pendenza del termine per l'esercizio della prelazione il lotto non potrà essere consegnato all' Acquirente in base a quanto stabilito dall'art. 61 del Codice Urbani.
4.1.15 Generalmente la Riserva non supera la Stima minima pre-vendita annunciata o pubblicata da Finarte, salvo nel caso in cui la Riserva sia espressa in una moneta diversa dall'euro e vi siano sensibili fluttuazioni del tasso di cambio fra la data in cui è stata pattuita la Riserva e la data dell'asta. In tal caso, salvo diverso accordo fra Finarte ed il Venditore, la Riserva sarà modificata in un importo pari all'equivalente in euro in base al tasso ufficiale di cambio del giorno immediatamente precedente quello dell'asta.
4.1.16 Offerte "al meglio", "salvo visione" o che comprendono lotti in alternativa a quello indicato non sono accettate.

4.2 OFFERTE IN SALA

4.2.1 Per partecipare all'asta in sala tutti i potenziali Acquirenti dovranno munirsi – prima che inizi l'asta - di una paletta numerata per esprimere le proprie offerte.
4.2.2 La paletta numerata verrà consegnata al potenziale Acquirente dal personale di Finarte al banco registrazione a seguito dell'esibizione di un documento di identità, della compilazione e della firma dell'apposito modulo di registrazione e attribuzione della paletta numerata.
4.2.3 Compilando e firmando il modulo di registrazione e attribuzione della paletta numerata, ciascun potenziale Acquirente accetta le Condizioni Generali di Vendita incluse nel catalogo.
4.2.4 È possibile registrarsi all'asta anche durante i giorni dell'esposizione che precede l'asta.
4.2.5 È possibile partecipare all'asta in nome e per conto di un'altra persona fisica o giuridica. In tal caso, in occasione della registrazione all'asta, dovrà essere esibita idonea procura scritta rilasciata dal rappresentato con allegato un documento di identità del rappresentato. Il partecipante all'asta sarà solidalmente obbligato con il terzo interessato nei confronti di Finarte in relazione a tutti

gli obblighi derivanti dalle presenti Condizioni Generali di Vendita. Nel caso in cui il rappresentato sia una persona giuridica, la procura dovrà essere sottoscritta dal legale rappresentante o da un procuratore dotato di potere di firma la cui carta di identità dovrà essere allegata alla procura. Finarte si riserva la facoltà di non fare partecipare all'asta il rappresentante qualora, a suo insindacabile giudizio, non ritenga dimostrato il potere di rappresentanza.

4.2.6 Le palette numerate devono essere utilizzate per indicare le offerte al banditore durante l'asta.

4.2.7 In caso di aggiudicazione di un lotto, si prega di accertarsi che la paletta possa essere vista dal banditore e che sia il numero ivi indicato ad essere stato annunciato.

4.2.8 Nell'ipotesi di dubbi riguardo al Prezzo o all'Acquirente, siete pregati di attirare immediatamente l'attenzione del banditore.

4.2.9 Tutti i lotti venduti saranno fatturati al nome ed all'indirizzo rilasciati al momento dell'assegnazione della paletta numerata e non potranno essere trasferiti ad altri nomi ed indirizzi.

4.2.10 L'eventuale perdita della paletta dovrà essere immediatamente comunicata all'assistente del banditore che provvederà a fornire al potenziale Acquirente una nuova paletta

4.2.11 Al termine dell'asta la paletta deve essere restituita al banco registrazioni.

4.3 OFFERTE SCRITTE

4.3.1 Mediante la compilazione e l'invio dell'apposito modulo di offerta (insieme alla documentazione in esso richiesta) allegato al catalogo d'asta e caricato sul Sito è possibile formulare offerte scritte.

4.3.2 Finarte darà esecuzione alle offerte per conto del potenziale Acquirente.

4.3.3 Il servizio è gratuito e confidenziale.

4.3.4 Il modulo di offerta dovrà essere inviato a Finarte almeno ventiquattro (24) ore prima dell'asta.

4.3.5 Le offerte scritte saranno accettate da Finarte soltanto se sufficientemente chiare e complete, con particolare riferimento al lotto e al prezzo a cui si intende aggiudicare il lotto.

4.3.6 Nel caso in cui Finarte riceva più offerte scritte di pari importo per uno specifico lotto, quest'ultimo sarà aggiudicato al soggetto la cui offerta sia pervenuta per prima a Finarte.

4.3.7 Finarte nel formulare le offerte per conto del potenziale Acquirente terrà conto della Riserva e delle altre offerte, in modo da ottenere l'aggiudicazione del lotto al Prezzo più conveniente.

4.3.8 Gli importi indicati nel modulo d'offerta devono intendersi come importi massimi. Finarte non accetta offerte illimitate ovvero prive di importo.

4.3.9 Ogni modulo d'offerta deve contenere offerte per una sola asta. Offerte alternative possono essere accettate se viene specificata, tra il numero dei lotti, la parola "OPPURE".

4.3.10 Dopo l'asta, coloro che avranno lasciato offerte scritte dovranno tempestivamente controllare con Finarte se la loro offerta è andata a buon fine.

4.3.11 In caso di aggiudicazione di un lotto, nell'ipotesi in cui il Venditore sia un professionista e l'Acquirente sia un consumatore ai sensi dell'art. 3 del Codice del Consumo, l'Acquirente non disporrà - ai sensi dell'art. 59, comma 1, lettera m), del Codice del Consumo - del diritto di recesso previsto per i contratti a distanza in quanto il contratto di vendita è concluso in occasione di un'asta pubblica secondo la definizione fornita dall'art. 45, comma 1, lettera o) del Codice del Consumo.

4.4 OFFERTE TELEFONICHE

4.4.1 Mediante la compilazione e l'invio dell'apposito modulo di offerta (insieme alla documentazione in esso richiesta) allegato al catalogo d'asta e caricato sul Sito è possibile formulare offerte telefoniche.

4.4.2 Il modulo di offerta dovrà essere inviato a Finarte almeno ventiquattro (24) ore prima dell'asta.

4.4.3 Una volta ricevuto il modulo Finarte provvederà a contattare telefonicamente il potenziale Acquirente al numero di telefono indicato nel modulo.

4.4.4 Nel caso in cui Finarte non riuscisse, per qualsiasi ragione, a contattare telefonicamente il potenziale Acquirente, potrà effettuare per conto dello stesso offerte fino a un importo pari all'offerta massima indicata nel modulo ("Covering Bid"). In questo caso, Finarte nel formulare le offerte per conto del potenziale Acquirente terrà conto della Riserva e delle altre offerte, in modo da ottenere l'aggiudicazione del lotto al Prezzo più conveniente.

4.4.5 Finarte si riserva il diritto di registrare le offerte telefoniche e non assume alcuna responsabilità, ad alcun titolo, nei confronti dei partecipanti all'asta per problemi o inconvenienti relativi alla linea telefonica (a titolo di esempio, per interruzione o sospensione della linea telefonica).

4.4.6 Finarte non accetta offerte telefoniche riferite a lotti la cui Stima minima di pre-vendita indicata in catalogo sia inferiore ad Euro 500,00.

4.4.7 In ogni caso, Finarte non accetta offerte telefoniche per un importo inferiore alla Stima minima di pre-vendita.

4.4.8 Il personale di Finarte è disponibile ad effettuare telefonate in lingua inglese e francese.

4.4.9 In caso di aggiudicazione di un lotto, nell'ipotesi in cui il Venditore sia un professionista e l'Acquirente sia un consumatore ai sensi dell'art. 3 del Codice del Consumo, l'Acquirente non disporrà - ai sensi dell'art. 59, comma 1, lettera m), del Codice del Consumo - del diritto di recesso previsto per i contratti a distanza in quanto il contratto di vendita è concluso in occasione di un'asta pubblica secondo la definizione fornita dall'art. 45, comma 1, lettera o) del Codice del Consumo.

4.5 OFFERTE VIA INTERNET

4.5.1 Almeno settantadue (72) ore prima la data dell'asta, Finarte comunicherà sul Sito e/o sul catalogo d'asta, l'asta in occasione della quale è possibile formulare offerte anche via internet.

4.5.2 In caso di partecipazione all'asta via internet il potenziale Acquirente avrà la possibilità di vedere e ascoltare il banditore nonché fare offerte in tempo reale.

4.5.3 La partecipazione all'asta via internet è subordinata alla previa iscrizione al Sito e alla successiva registrazione all'asta almeno ventiquattro (24) ore prima l'inizio dell'asta.

4.5.4 Una volta completata la registrazione al Sito, ciascun potenziale Acquirente riceve per email una password (che si impegna a custodire con cura e diligenza e a non diffondere ovvero comunicare a terzi) necessaria per accedere al Sito in qualità di utente registrato e per partecipare all'asta.

4.5.5 Ciascun utente registrato è responsabile per qualsiasi attività compiuta attraverso il Sito tramite le proprie credenziali di accesso e si impegna a comunicare immediatamente a Finarte qualsiasi uso illecito della sua password di accesso al Sito ovvero lo smarrimento

della password. In questo caso, Finarte provvederà a comunicare all'utente registrato una nuova password di accesso al Sito e la password precedente non potrà più essere utilizzata per accedere al Sito ovvero per partecipare alle aste.

4.5.6 Finarte non garantisce che il Sito sia sempre operativo e che non vi si siano interruzioni durante la partecipazione all'asta ovvero che il Sito e/o il relativo server siano liberi da virus o da qualsiasi altro materiale dannoso o potenzialmente dannoso. Pertanto, salvo i casi di dolo o colpa grave, Finarte non è in alcun modo responsabile per eventuali problemi tecnici verificatisi in occasione dell'asta (quali, a titolo esemplificativo e non esaustivo, rallentamenti nella navigazione internet o il malfunzionamento del server che gestisce la partecipazione all'asta via internet).

4.5.7 Finarte non è in alcun modo responsabile per qualsiasi danno ovvero inconveniente subito derivante dall'uso non corretto del Sito ai sensi delle presenti Condizioni Generali di Vendita.

4.5.8 Ciascun potenziale Acquirente si impegna a non usare alcun software ovvero strumento di alcun tipo per influenzare ovvero interferire (anche solo potenzialmente) sull'andamento dell'asta e si impegna ad utilizzare il Sito e qualsiasi sua applicazione con correttezza e buona fede.

4.5.9 Qualora Finarte abbia deciso di permettere la partecipazione all'asta anche online, le presenti Condizioni Generali di Vendita disciplinano, anche l'offerta in vendita e l'aggiudicazione dei lotti tramite i siti / piattaforme internet attraverso i quali è possibile formulare offerte. L'asta online a cui si applicano le presenti Condizioni Generali di Vendita è un'asta pubblica (definita dall'art. 45, comma 1, lett. o) del Codice del Consumo come il metodo di vendita in cui beni o servizi sono offerti dal professionista ai consumatori che partecipano o cui è data la possibilità di partecipare all'asta di persona, mediante una trasparente procedura competitiva di offerte gestita da una casa d'aste e in cui l'aggiudicatario è vincolato all'acquisto dei beni o servizi), ed è la medesima asta pubblica a cui si può partecipare in sala, ovvero al telefono o mediate una offerta scritta pre-asta.

4.5.10 I lotti acquistati tramite internet sono offerti e venduti da Finarte che agisce in qualità di mandatario con rappresentanza del Venditore.

4.5.11 L'offerta e la vendita da parte di Finarte dei lotti offerti in vendita su internet costituiscono un contratto a distanza disciplinato dal Capo I, Titolo III (artt. 45 e ss.) del Codice del Consumo e dal Decreto Legislativo 9 aprile 2003, n. 70, contenente la disciplina del commercio elettronico.

4.5.12 In caso di aggiudicazione di un lotto, nell'ipotesi in cui il Venditore sia un professionista e l'Acquirente sia un consumatore ai sensi dell'art. 3 del Codice del Consumo, l'Acquirente non disporrà - ai sensi dell'arti. 59, comma 1, lettera m), del Codice del Consumo - del diritto di recesso previsto per i contratti a distanza in quanto il contratto di vendita è concluso in occasione di un'asta pubblica secondo la definizione fornita dall'art. 45, comma 1, lettera o) del Codice del Consumo.

4.6 OFFERTE DA PARTE DEI DIPENDENTI

4.6.1 I dipendenti di Finarte possono effettuare offerte in un'asta di Finarte solo se il dipendente non è a conoscenza della Riserva e se effettua l'offerta nel pieno rispetto delle regolamentazioni interne che regolano le offerte in asta dei dipendenti.

5. OBBLIGHI DI FINARTE NEI CONFRONTI DELL'ACQUIRENTE

5.1 Finarte agisce in nome e per conto del Venditore, in qualità di mandataria con rappresentanza del Venditore, ad eccezione dei casi in cui è proprietaria in tutto o in parte di un lotto.

5.2 Su richiesta dell'Acquirente, Finarte potrà fornire, a sua discrezione ed eventualmente a pagamento, un rapporto scritto (*condition report*) sulle condizioni del lotto.

5.3 Nel caso in cui, dopo la vendita in asta, un lotto risulti essere una Contraffazione, Finarte rimborserà all'Acquirente che faccia richiesta di risoluzione del contratto di vendita, previa restituzione del lotto a Finarte, l'Importo totale dovuto a condizione che, non più tardi di cinque (5) anni dalla data della vendita, l'Acquirente:

(a) comunichi a Finarte per iscritto, entro tre (3) mesi dalla data in cui ha avuto una notizia che lo induca a ritenere che il lotto sia una Contraffazione, il numero del lotto, la data dell'asta alla quale il lotto è stato acquistato e i motivi per i quali l'Acquirente ritenga che il lotto sia una Contraffazione;

(b) sia in grado di riconsegnare a Finarte il lotto, libero da rivendicazioni o da pretese da parte di terzi sorte dopo la data della vendita e il lotto sia nelle stesse condizioni in cui si trovava alla data della vendita;

(c) fornisca a Finarte le relazioni di due studiosi o esperti indipendenti e di riconosciuta competenza, in cui siano spiegate le ragioni per cui il lotto sia ritenuto una Contraffazione.

5.4 Finarte si riserva il diritto di procedere alla risoluzione della vendita anche in assenza di una o più delle condizioni sopra richieste, in tutto o in parte.

5.5 Finarte non sarà vincolata dai pareri forniti dall'Acquirente e si riserva il diritto di richiedere il parere addizionale di altri esperti a sue proprie spese. Nel caso in cui Finarte decida di risolvere la vendita, Finarte avrà facoltà di rimborsare all'Acquirente, in misura ragionevole, i costi da questo sostenuti per ottenere i pareri dei due esperti indipendenti e accettati sia da Finarte che dall'Acquirente.

5.6 L'Acquirente non avrà diritto di risolvere il contratto di vendita e Finarte non effettuerà il rimborso se:

(a) la descrizione nel catalogo fosse conforme all'opinione generalmente accettata di studiosi ed esperti alla data della vendita o indicasse come controversa l'autenticità o l'attribuzione del lotto; o

(b) alla data della pubblicazione del catalogo la contraffazione del lotto poteva essere accertata soltanto svolgendo analisi generalmente ritenute inadeguate allo scopo o difficilmente praticabili, il cui costo era irragionevole o che avrebbero ragionevolmente potuto danneggiare o altrimenti comportare una diminuzione di valore del lotto.

6. OBBLIGHI DELL'ACQUIRENTE E RESPONSABILITÀ DI FINARTE NEI CONFRONTI DEGLI ACQUIRENTI

6.1 L'Acquirente si impegna ad esaminare il lotto e la documentazione rilevante prima dell'acquisto per verificarne la conformità alle descrizioni del catalogo e, se del caso, a richiedere il parere di uno studioso o di un esperto indipendente, per accertarne paternità, autenticità, PROVENIENZA, attribuzione, origine, data, età, periodo, origine culturale ovvero fonte, condizione e completezza, qualità, ivi compreso il prezzo o il valore.

6.2 Ogni rappresentazione scritta o verbale fornita da Finarte, incluse quelle contenute nel catalogo, in relazioni, commenti o valutazioni concernenti qualsiasi carattere di un lotto, quale paternità, autenticità, PROVENIENZA, attribuzione, origine, data, età,

periodo, origine culturale ovvero fonte, condizione e completezza, qualità, ivi compreso il prezzo o il valore, riflettono esclusivamente opinioni e possono essere riesaminate da Finarte ed, eventualmente, modificate prima che il lotto sia offerto in vendita. Salvo il dolo e la colpa grave, Finarte e i suoi dipendenti, collaboratori, amministratori o consulenti non sono responsabili degli errori o delle omissioni contenuti in queste rappresentazioni.

6.3 I lotti sono venduti "come visti e piaciuti", con espressa esclusione di ogni garanzia per vizi occulti e con ogni lacuna, difetto, imperfezione ed errore di descrizione.

6.4 Tutti i lotti, ivi compresi quelli che abbiano - in tutto o in parte - una natura elettrica o meccanica sono da considerarsi solamente sulla base del loro valore artistico, decorativo e/o collezionistico e non sono da considerarsi funzionanti. Il funzionamento e la sicurezza dei lotti che abbiano, in tutto o in parte, una natura elettrica o meccanica non sono verificati prima della vendita e sono acquistati dall'Acquirente a suo rischio e pericolo.

6.5 Le descrizioni dei cataloghi e dei condition report di cui all'art. 5.2 che precede, sono meramente indicative e sono effettuate al solo scopo di identificare il lotto.

6.6 La mancanza di riferimenti espliciti nei cataloghi e nei condition report in merito alle condizioni del lotto non implica che il lotto sia privo di imperfezioni.

6.7 Salvo il caso di dolo o colpa grave, Finarte ovvero i suoi dipendenti, collaboratori, amministratori o consulenti non saranno responsabili per atti od omissioni relativi alla preparazione o alla conduzione dell'asta o per qualsiasi questione relativa alla fase preparatoria della vendita dei lotti.

6.8 Salvo il caso di dolo o colpa grave, l'eventuale responsabilità di Finarte ovvero dei suoi dipendenti, collaboratori, amministratori o consulenti nei confronti dell'Acquirente in relazione all'acquisto di un lotto da parte di quest'ultimo è limitata al Prezzo e alla Commissione di acquisto pagata dall'Acquirente a Finarte.

6.9 Le descrizioni di autovetture e motoveicoli, anche in relazione alla loro storia, alla loro età, al modello, ai passaggi di proprietà, allo stato di conservazione e ad eventuali processi di restauro, a caratteristiche tecniche, ai componenti interni ed esterni, inclusi il numero del motore (matching number o meno) e del telaio dell'autovettura - presenti in catalogo e/o nel condition report sono fornite a titolo di orientamento per il potenziale Acquirente da Finarte in buona fede sulla scorta delle indicazioni ed informazioni ricevute del Venditore, ma non devono essere ritenute esaustive e/o verificate. Tutte le autovetture e i motoveicoli – insieme ai documenti rilevanti che li accompagnano - dovranno quindi essere esaminati in modo adeguato dal potenziale acquirente per poter completamente accertare il loro stato. L'assenza di indicazione di un difetto, di un restauro o della presenza di una parte non originale non implica che tale difetto, restauro o presenza di una parte non originale non possano sussistere

Le descrizioni degli orologi e delle pietre preziose, anche in relazione allo stato di conservazione e ad eventuali restauri, presenti in catalogo e/o nel condition report sono fornite a titolo di orientamento per il potenziale Acquirente da Finarte in buona fede sulla scorta delle indicazioni ed informazioni ricevute del Venditore, ma non devono essere ritenute esaustive e/o verificate. Tutti gli orologi e le pietre preziose dovranno quindi essere esaminati in modo adeguato dal potenziale acquirente per poter completamente accertare il loro stato. L'assenza di indicazione di un difetto, di un restauro o della presenza di una parte non originale non implica che tale difetto, restauro o presenza di una parte non originale non possano sussistere. Nel caso di orologi da polso dichiarati dal produttore come impermeabili, il loro esame può aver richiesto la loro apertura: Finarte suggerisce pertanto che l'Acquirente, prima di utilizzarli in condizioni di presenza d'acqua, li porti ad un centro autorizzato per la verifica della tenuta. I cinturini in materiale organico eventualmente presenti sono associati alle casse in fase di prevendita a puro scopo di presentazione: i potenziali Acquirenti sono consapevoli che l'importazione in Paesi stranieri di materiali provenienti da specie in pericolo di estinzione, quali, a titolo di puro esempio, tartaruga ed avorio, è soggetta alla normativa internazionale CITES. Il potenziale Acquirente dovrà quindi informarsi adeguatamente in fase preliminare relativamente a tali restrizioni, se intende partecipare all'asta per un lotto che contenga, anche solo in parte, materiali di questa tipologia.

6.10 In caso di aggiudicazione di un'autovettura e/o di un motoveicolo, ai sensi e per gli effetti della normativa anche regolamentare rilevante, l'Acquirente si impegna ad avviare e gestire, tramite un'agenzia competente indicata da Finarte, a propria cura e spese, il procedimento di passaggio di proprietà e/o, se del caso, il procedimento di immatricolazione, entro e non oltre quindici (15) giorni dalla data di aggiudicazione del Lotto. Il tutto fatto salvo quanto previsto dal successivo art. 7.11.

6.11 In caso di definitiva esportazione all'estero di autoveicoli e/o di motoveicoli immatricolati in Italia, ai sensi e per gli effetti delle normativa anche regolamentare rilevante, l'Acquirente si impegna a richiedere all'ufficio competente la cancellazione dall'archivio nazionale dei veicoli e dal Pubblico registro automobilistico, restituendo la targa e la carta di circolazione del Lotto entro e non oltre 15 (quindici giorni) dall'aggiudicazione del Lotto.

7. PAGAMENTO

7.1 In caso di aggiudicazione, l'Acquirente è tenuto a pagare a Finarte l'Importo totale dovuto immediatamente – e comunque entro e non oltre cinque (5) giorni - dalla conclusione dell'asta.

7.2 Nel caso in cui il lotto sia stato oggetto della dichiarazione di cui all'art. 4.1.14 che precede, l'Acquirente si impegna a corrispondere l'Importo totale dovuto al decorso del termine per l'esercizio della prelazione da parte del Ministero competente.

7.3 La fatturazione del Prezzo all'Acquirente sarà di competenza esclusiva del Venditore.

7.4 Il pagamento della Commissione di acquisto e delle eventuali Spese potrà essere effettuato mediante contanti, assegno circolare, assegno bancario, bonifico, Bancomat o Carta di Credito (American Express, Visa o Mastercard)

7.5 Finarte può accettare pagamenti singoli o multipli in contanti solo per importi inferiori a euro ***4.999,99.***

7.6 Le coordinate bancarie per i bonifici sono le seguenti:

Finarte Auctions S.r.l.

banca: BANCO BPM

IBAN numero IT65 G 05034 01748 000000002588

SWIFT numero BAPPIT21677

7.7 Nel caso di bonifico, nella causale dovrà essere indicato nome e cognome dell'Acquirente e il numero della fattura.
7.8 Il pagamento mediante Bancomat, American Express, Visa o Mastercard può essere disposto solo dal titolare della carta
7.9 Finarte si riserva la facoltà di controllare la PROVENIENZA dei pagamenti ricevuti e di non accettare pagamenti ricevuti da persone differenti dall'Acquirente.
7.10 In limitate circostanze e comunque previo il consenso del Venditore, Finarte potrà concedere agli Acquirenti che ritenga affidabili la facoltà di pagare i lotti a cadenze dilazionate. Le modalità di pagamento dilazionato dovranno essere definite prima della vendita. Prima di stabilire se concedere o meno pagamenti dilazionati, Finarte può chiedere referenze sull'affidabilità dell'Acquirente e documentazione sulla sua identità e residenza.
7.11 Anche ai sensi e per gli effetti di quanto previsto all'art. 1523 c.c., il trasferimento della proprietà del lotto dal Venditore all'Acquirente avverrà soltanto al momento del pagamento da parte dell'Acquirente dell'Importo totale dovuto.
7.12 In caso di mancato o ritardato pagamento da parte dell'Acquirente - nel termine di cui all'art. 7.1. che precede - in tutto o in parte, dell'Importo totale dovuto, Finarte ha diritto, a propria scelta, di chiedere l'adempimento ovvero di risolvere il contratto di vendita a norma dell'art. 1456 c.c., salvo in ogni caso il diritto al risarcimento dei danni, nonché la facoltà di far vendere il lotto per conto ed a spese dell'Acquirente, a norma dell'art. 1515 c.c.
7.13 In caso di ritardo nel pagamento dell'Importo totale dovuto per un periodo superiore a cinque (5) giorni lavorativi dalla data dell'asta, Finarte potrà depositare il lotto presso un depositario terzo a rischio e spese dell'Acquirente. Nonché di addebitare all'Acquirente e di trattenere a proprio credito interessi moratori in misura pari al tasso previsto dalla legge Euribor a 3 mesi maggiorato di uno spread del cinque per cento (5%), salvo il diritto di Finarte al risarcimento del maggior danno.
7.14 In caso di mancato o ritardato pagamento da parte dell'Acquirente, Finarte potrà rifiutare qualsiasi offerta fatta dall'Acquirente o da un suo rappresentante nel corso di aste successive o chiedere all'Acquirente di depositare una somma di denaro, a titolo di garanzia, prima di accettare offerte.
7.15 Finarte ha la facoltà di compensare ogni somma dovuta, a qualsiasi titolo, all'Acquirente con ogni somma dovuta da quest'ultimo, a qualsiasi titolo a Finarte.
7.16 Orario di cassa: Lun-Ven 10-13; 14-17.30.

8. CONSEGNA E RITIRO DEL LOTTO

8.1 La consegna del lotto avverrà presso la sede di Finarte non oltre cinque (5) giorni lavorativi dal giorno della aggiudicazione.
8.2 Il lotto sarà consegnato solo ad avvenuto pagamento dell'Importo totale dovuto all'Acquirente ovvero a soggetto terzo munito di delega scritta rilasciata da quest'ultimo.
8.3 Al momento della consegna del lotto, Finarte richiederà all'Acquirente o al terzo incaricato un documento attestante la sua identità.
8.4 Prima di organizzare il ritiro del lotto, si prega di controllare con Finarte dove è conservato il lotto.
8.5 Nell'ipotesi di morte, interdizione, inabilitazione, estinzione/cessazione, per qualsiasi motivo, dell'Acquirente, debitamente comunicata a Finarte, quest'ultima acconsentirà a riconsegnare il lotto previo accordo di tutti gli aventi causa dell'Acquirente ovvero secondo le modalità stabilite dall'autorità giudiziaria.
8.6 Qualora l'Acquirente non ritiri il lotto entro cinque (5) giorni lavorativi dal giorno della vendita, Finarte avrà diritto di:
(a) addebitare all'Acquirente un importo pari all'uno per cento (1%) del Prezzo per ogni mese di ritardo nel ritiro del lotto, a partire dal quinto giorno lavorativo successivo alla vendita; ovvero
(b) depositare il lotto presso un depositario terzo a rischio e spese dell'Acquirente.

9. TRASFERIMENTO DEL RISCHIO

9.1 Un lotto acquistato è interamente a rischio dell'Acquirente a partire dalla data più antecedente fra quelle in cui l'Acquirente:
(a) prende in consegna il lotto acquistato; o
(b) paga l'Importo totale dovuto per il lotto; ovvero
(c) dalla data in cui decorre il termine di pagamento di cinque (5) giorni lavorativi dal giorno dell'aggiudicazione.
9.2 L'Acquirente sarà risarcito per qualsiasi perdita o danno del lotto che si verifichi dopo la vendita ma prima del trasferimento del rischio, ma il risarcimento non potrà superare, salvo il caso di dolo o colpa grave, il Prezzo oltre alla Commissione di acquisto ricevuta da Finarte.
9.3 Salvo il caso di dolo o colpa grave, in nessun caso Finarte si assume la responsabilità per la perdita o danni causati alle cornici o al vetro che contengono o coprono stampe, dipinti o altre opere a meno che la cornice o/e il vetro non costituiscano il lotto venduto all'asta.
9.4 In nessun caso Finarte sarà responsabile per la perdita o il danneggiamento verificatisi a seguito di un qualsiasi intervento (compresi interventi di restauro, interventi sulle cornici e interventi di pulitura) da parte di esperti indipendenti incaricati da Finarte con il consenso del Venditore per la perdita o il danneggiamento causati o derivanti, direttamente o indirettamente, da:
(a) cambiamenti di umidità o temperatura;
(b) normale usura o graduale deterioramento derivanti da interventi sul lotto e/o da vizi o difetti occulti (inclusi i tarli del legno);
(c) errori di trattamento;
(d) guerra, fissione nucleare, contaminazione radioattiva, armi chimiche, biochimiche o elettro¬magnetiche;
(e) atti di terrorismo; e **(f)** altri eventi di forza maggiore.

10. SPEDIZIONE

10.1. Su richiesta scritta dell'Acquirente, Finarte potrà organizzare l'imballaggio e la spedizione del lotto a condizione che l'Acquirente:
(a) abbia interamente pagato l'Importo totale dovuto;
(b) fornisca a Finarte eventuali attestati di libera circolazione ovvero licenze di esportazione o qualunque eventuale attestazione e/o certificazione a tal fine necessari.
10.2. Saldo diverso accordo con l'Acquirente:
(a) le spese di imballaggio e spedizione sono a carico e cura dell'Acquirente che potrà richiedere, almeno ventiquattro (24) ore prima dell'inizio dell'asta, preventivi di spesa qualora intenda affidare a Finarte l'imballaggio e la spedizione del lotto;
(b) la copertura assicurativa volta a coprire il rischio di perdite e/o danni (anche parziali) che il lotto può subire durante il trasporto

dovrà essere concordata fra l'Acquirente ed il trasportatore senza alcuna responsabilità per Finarte;
(c) il costo della copertura assicurativa sarà a spese dell'Acquirente.
10.3. L'imballaggio e la spedizione del lotto all'Acquirente sono interamente a rischio e a carico dell'Acquirente e Finarte non si assume alcuna responsabilità per azioni od omissioni degli addetti all'imballaggio o dei trasportatori.

11. ESPORTAZIONE DAL TERRITORIO DELLA REPUBBLICA ITALIANA
11.1 L'esportazione di beni culturali al di fuori del territorio della Repubblica italiana è assoggettata alla disciplina prevista dal Codice Urbani. L'esportazione di beni culturali al di fuori del territorio dell'Unione Europea è altresì assoggettata alla disciplina prevista dal Regolamento CE n. 116/2009 del 18 dicembre 2008 e dal Regolamento UE di esecuzione della Commissione n. 1081/2012.
11.2 L'esportazione dal territorio della Repubblica italiana di un lotto può essere soggetta al rilascio di un attestato di libera circolazione ovvero di una licenza di esportazione.
11.3 Il rilascio dell'attestato di libera circolazione ovvero e/o della licenza di esportazione è a carico dell'Acquirente. Il mancato rilascio o il ritardo nel rilascio dell'attestato di libera circolazione e/o della licenza di esportazione non costituisce una causa di risoluzione o di annullamento della vendita, né giustifica il ritardato pagamento da parte dell'Acquirente dell'Importo totale dovuto.

12. SPECIE PROTETTE
12.1 Tutti i lotti costituiti da o contenenti parti di piante o animali (ad esempio corallo, coccodrillo, avorio, osso di balena, tartaruga), indipendentemente dall'età e dal valore, potrebbero richiedere una licenza o un certificato prima dell'esportazione e richiedere ulteriori licenze o certificati per l'importazione nei paesi Extra UE. Si prega di notare che l'aver ottenuto la licenza o il certificato in importazione non garantisce alcuna licenza o certificato per l'esportazione e vice versa. Finarte consiglia ai potenziali Acquirenti di controllare le proprie legislazioni circa i requisiti necessari per le importazioni nel proprio Paese di beni fatti o contenenti specie protette. È responsabilità dell'Acquirente ottenere tali licenze/certificati di importazione o esportazione, così come ogni altro documento richiesto prima di effettuare qualsiasi offerta. Si prega di fare riferimento all'art. 11 delle Condizioni Generali di Vendita.

13. TERMINOLOGIA ESEMPLIFICATIVA
13.1 Si prega di prestate attenzione alla seguente terminologia esemplificativa:
• *"SANDRO BOTTICELLI"* A parere di Finarte opera dell'artista (quando non è conosciuto il primo nome dell'artista sia che il cognome venga preceduto da una serie di asterischi, sia da una iniziale o no, indica che l'opera è dell'artista nominato).
• *"ATTRIBUITO A SANDRO BOTTICELLI"* È opinione di Finarte che sia probabilmente opera dell'artista, ma con meno sicurezza che nella cat¬egoria precedente.
• *"BOTTEGA DI SANDRO BOTTICELLI"* A parere di Finarte è di una mano sconosciuta della bottega dell'artista, che può essere stata eseguita sotto la direzione dell'artista.
• *"CERCHIA DI SANDRO BOTTICELLI"* A parere di Finarte un'opera di mano non identificata, ma distinta; strettamente associata con il suddetto artista, ma non necessariamente suo allievo.
• *"STILE DI/SEGUACE DI SANDRO BOTTICELLI"* A parere di Finarte opera di un pittore che lavora nello stile dell'artista, contemporaneo o quasi contem¬poraneo, ma non necessariamente suo allievo.
• *"MANIERA DI SANDRO BOTTICELLI"* A parere di Finarte una opera nello stile dell'artista di epoca più tarda.
• *"DA SANDRO BOTTICELLI"* A parere di Finarte una copia di un dipinto conosciuto dell'artista.
• *"IN STILE..."* A parere di Finarte opera nello stile citato pur essendo eseguita in epoca successiva.
13.2 Il termine firmato e/o datato e/o iscritto, significa che a parere di Finarte la firma e/o la data e/o l'iscrizione sono di mano dell'artista.
13.3 Il termine recante firma e/o data e/o iscrizione, significa che a parere di Finarte queste sembrano ag¬giunte o di altra mano.
13.4 Le dimensioni date sono, nell'ordine, altezza, base ed eventualmente profondità.
13.5 I dipinti e le fotografie non s'intendono incorniciati se non altri¬menti specificato.

14. CONTATTI
14.1 Il potenziale Acquirente e l'Acquirente può richiedere qualsiasi informazione e/o inviare comunicazioni e/o presentare reclami contattando Finarte con le seguenti modalità:
(i) compilando e inviando il modulo disponibile nella sezione "Contatti" del Sito;
(ii) per posta, scrivendo a Finarte Auctions S.r.l., Via dei Bossi n. 2 – 20121 – Milano, Italia; (iii) al seguente numero telefonico: (+39) 02 3363801.
14.2 Finarte risponderà ai reclami presentati entro cinque (5) giorni lavorativi dal ricevimento degli stessi.
14.3 Per assistenza durante la partecipazione all'asta online può contattare Finarte al seguente indirizzo email: bidonline@finarte.it
ovvero al seguente numero telefonico: +39 02 3363801.

15. GARANZIA LEGALE DI CONFORMITÀ
15.1 Nell'ipotesi in cui il Venditore sia un professionista e l'Acquirente sia un consumatore ai sensi dell'art. 3 del Codice del Consumo e che il lotto aggiudicato possa considerarsi un "bene di consumo" ai sensi degli artt. 128 e ss. del Codice del Consumo, a detti lotti - venduti tramite Finarte - si applica la garanzia legale di conformità prevista dagli artt. 128-135 del Codice del Consumo (Garanzia Legale).
15.2 La Garanzia Legale è riservata ai consumatori. Essa, pertanto, trova applicazione, solo a chi abbia acquistato un lotto per scopi estranei all'attività imprenditoriale, commerciale, artigianale o professionale eventualmente svolta.
15.3 Il Venditore è responsabile nei confronti dell'Acquirente consumatore per qualsiasi difetto di conformità esistente al momento della consegna del lotto "bene di consumo" che si

manifesti entro due anni da tale consegna. Il difetto di conformità deve essere denunciato al Venditore, a pena di decadenza dalla garanzia, nel termine di due mesi dalla data in cui è stato scoperto. Salvo prova contraria, si presume che i difetti di conformità che si manifestano entro i sei mesi dalla consegna del prodotto esistessero già a tale data, a meno che tale ipotesi sia incompatibile con la natura del prodotto o con la natura del difetto di conformità. A partire dal settimo mese successivo alla consegna del prodotto, sarà invece onere del consumatore provare che il difetto di conformità esisteva già al momento della consegna dello stesso. Per poter usufruire della Garanzia Legale, il consumatore dovrà quindi fornire innanzitutto prova della data dell'acquisto e della consegna del lotto. È opportuno, quindi, che il consumatore, a fini di tale prova, conservi la conferma d'ordine o la fattura di acquisto, o il DDT ovvero qualsiasi altro documento che possa attestare la data di effettuazione dell'acquisto e la data della consegna.

15.4 Per difetto di conformità di un lotto si rimanda a quanto indicato all'art. 129, comma 2, del Codice del Consumo. Sono esclusi dal campo di applicazione della Garanzia Legale eventuali difetti determinati da fatti accidentali o da responsabilità dell'Acquirente consumatore ovvero del lotto difforme rispetto alla sua destinazione d'uso. A tal proposito, si precisa che tutti i lotti, ivi compresi quelli che abbiano - in tutto o in parte - una natura elettrica o meccanica sono da considerarsi solamente sulla base del loro valore artistico, decorativo e/o collezionistico e non sono da considerarsi funzionanti.

15.5 In caso di difetto di conformità debitamente denunciato nei termini, l'Acquirente consumatore ha diritto: (i) in via primaria, alla riparazione o sostituzione gratuita del lotto, a sua scelta, salvo che il rimedio richiesto sia oggettivamente impossibile o eccessivamente oneroso rispetto all'altro; (ii) in via secondaria (nel caso cioè in cui la riparazione o la sostituzione siano impossibili o eccessivamente onerose ovvero la riparazione o la sostituzione non siano state realizzate entro termini congrui ovvero la riparazione o la sostituzione precedentemente effettuate abbiano arrecato notevoli inconvenienti al consumatore) alla riduzione del prezzo o alla risoluzione del contratto, a sua scelta. Il rimedio richiesto è eccessivamente oneroso se impone al Venditore spese irragionevoli in confronto ai rimedi alternativi che possono essere esperiti, tenendo conto (i) del valore che il lotto avrebbe se non vi fosse il difetto di conformità; (ii) dell'entità del difetto di conformità; (iii) dell'eventualità che il rimedio alternativo possa essere esperito senza notevoli inconvenienti per il consumatore.

15.6 Nel caso in cui il lotto, nel corso del periodo di validità della Garanzia Legale, manifesti quello che potrebbe essere un difetto di conformità, l'Acquirente consumatore può contattare il Finarte al numero indicato all'art. 14. Finarte darà tempestivo riscontro alla comunicazione del presunto difetto di conformità e indicherà al consumatore la specifica procedura da seguire.

16. LEGGE APPLICABILE E GIURISDIZIONE

16.1 Le presenti Condizioni Generali di Vendita sono regolate dalla legge italiana.

16.2 Per ogni controversia relativa all'applicazione, esecuzione e interpretazione delle Condizioni Generali di Vendita è competente il foro di Milano.

16.3 È fatta salva la applicazione agli Acquirenti che siano consumatori ai sensi dell'art. 3 del Codice del Consumo che non abbiano la loro residenza abituale in Italia delle disposizioni eventualmente più favorevoli e inderogabili previste dalla legge del Paese in cui essi hanno la loro residenza abituale. Per ogni controversia relativa all'applicazione, esecuzione e interpretazione delle Condizioni Generali di Vendita è competente il foro del luogo in cui l'Acquirente consumatore risiede o ha eletto domicilio.

16.4 L'Acquirente consumatore che risiede in uno stato membro dell'Unione Europea diverso dall'Italia, può, inoltre, accedere, per ogni controversia relativa all'applicazione, esecuzione e interpretazione delle presenti Condizioni Generali di Vendita, al procedimento Europeo istituito per le controversie di modesta entità, dal Regolamento (CE) n. 861/2007 del Consiglio, dell'11 luglio 2007, a condizione che il valore della controversia non ecceda, esclusi gli interessi, i diritti e le spese, Euro 20,00. Il testo del regolamento è reperibile sul sito eur-lex.europa.eu.

16.5 Ai sensi dell'art. 141-sexies, comma 3, del Codice del Consumo, Finarte informa l'utente che rivesta la qualifica di consumatore di cui all'art. 3, comma 1, lett. a) del Codice del Consumo, che, nel caso in cui egli abbia presentato un reclamo direttamente a Finarte, a seguito del quale non sia stato tuttavia possibile risolvere la controversia così insorta, Finarte fornirà le informazioni in merito all'organismo o agli organismi di Alternative Dispute Resolution per la risoluzione extragiudiziale delle controversie relative ad obbligazioni derivanti da un contratto concluso in base alle presenti Condizioni Generali di Vendita (cc.dd. organismi ADR, come indicati agli artt. 141-bis e ss. Codice del Consumo), precisando se intenda avvalersi o meno di tali organismi per risolvere la controversia stessa. Finarte informa inoltre l'utente che rivesta la qualifica di consumatore di cui all'art. 3, comma 1, lett. a), del Codice del Consumo che è stata istituita una piattaforma europea per la risoluzione on-line delle controversie dei consumatori (c.d. piattaforma ODR). La piattaforma ODR è consultabile al seguente indirizzo http://ec.europa.eu/consumers/odr/; attraverso la piattaforma ODR l'utente consumatore potrà consultare l'elenco degli organismi ADR, trovare il link al sito di ciascuno di essi e avviare una procedura di risoluzione on-line della controversia in cui sia coinvolto.

17. INFORMATIVA SUL TRATTAMENTO DEI DATI PERSONALI

17.1 Ai sensi dell'art. 13 del Regolamento (UE) n. 2016/679 ("GDPR"), Finarte - in qualità di titolare del trattamento (di seguito, anche, "Titolare") – La informa che i dati personali ("Dati") da Lei conferiti a Finarte saranno trattati in modo lecito e secondo correttezza da quest'ultima principalmente con l'ausilio di mezzi elettronici, automatizzati e/o di videoregistrazione (secondo le modalità e con gli strumenti idonei a garantire la sicurezza e la riservatezza dei Dati stessi) per: (a) esigenze funzionali all'esecuzione dei contratti di cui Lei è parte o per l'adozione di misure precontrattuali adottate su Sua richiesta, (b) esigenze gestionali del rapporto con i venditori ed i compratori (quali, ad es., amministrazione di proventi di vendita, fatture, spedizioni), (c) verifiche e valutazioni sul rapporto di vendita all'asta nonché sui rischi ad esso connessi, (d) per adempimenti di obblighi fiscali, contabili, legali e/o di disposizioni di organi pubblici, ovvero, (e) per finalità previste dalla vigente normativa in materia di antiriciclaggio ai sensi del D.lgs. 231/2007 e successive modifiche, (f) con riferimento ai sistemi di videosorveglianza, per finalità di tutela della sicurezza delle persone e di tutela del patrimonio aziendale, (g) per l'accertamento, l'esercizio o la difesa di un diritto in sede

giudiziaria, (h) per l'invio di comunicazioni commerciali su prodotti e servizi analoghi a quelli già acquistati (c.d. "soft spam"), (i) con il Suo consenso, per l'invio di materiale pubblicitario ed informativo su prodotti e servizi di Finarte a mezzo di sistemi automatizzati, quali e-mail, fax, sms o MMS, o a mezzo del servizio postale o di chiamate telefoniche con operatore, (l) per effettuare attività di profilazione finalizzate all'esecuzione delle attività di cui alle precedenti lettere (h) e (i).

17.2 Il conferimento dei Dati per le finalità di cui all'art. 17.1, lettere (a), (b), (d), (e), non richiede il Suo consenso in quanto è necessario affinché il Titolare possa adempiere agli obblighi contrattuali e legali cui è soggetto, dai sensi dell'art. 6 comma 1, lett. b) e c) del GDPR.

17.3 Il trattamento dei Dati per le finalità di cui all'art. 17.1, lettere (c), (f), (g), (h), non richiede il Suo consenso, in quanto è necessario al perseguimento del legittimo interesse del Titolare ai sensi dell'art. 6, comma 1, lett. f) del GDPR.

17.4 Il trattamento dei Dati per le finalità di cui all'art. 17.1, lettere (i) e (l) richiede invece il Suo consenso, ai sensi dell'art. 6, comma 1, lett. a) del GDPR. Il conferimento di tali Dati per le suddetta finalità è facoltativo; il loro mancato conferimento comporterà unicamente l'impossibilità per Finarte di svolgere le attività indicate. Per tali finalità Finarte raccoglierà il Suo consenso con modalità elettroniche e/o cartacee, per esempio tramite il Sito oppure l'apposita modulistica.

17.5 Il conferimento dei Dati è facoltativo. Tuttavia, il mancato conferimento dei Dati per le finalità da (a) a (g) comporterà l'impossibilità di partecipare all'asta ovvero il corretto adempimento degli obblighi gravanti su Finarte; il mancato conferimento dei Dati per le finalità da (h) a (l) comporterà unicamente l'impossibilità per Finarte di svolgere le attività indicate.

17.6 I Dati verranno trattati dai dipendenti o collaboratori di Finarte in qualità di persone autorizzate al trattamento.

17.7 I Suoi Dati potranno essere comunicati, inoltre, ai seguenti soggetti, i quali saranno designati da Finarte come responsabili del trattamento oppure agiranno in qualità di titolari autonomi:

(a) tutti quei soggetti (ivi incluse le Pubbliche Autorità) che hanno accesso ai dati personali in forza di provvedimenti normativi o amministrativi;

(b) alle società o soggetti terzi incaricati dei servizi di stampa, imbustamento, spedizione e/o consegna dei lotti acquistati;

(c) a uffici postali, corrieri o spedizionieri incaricati della consegna dei lotti acquistati;

(d) a società, consulenti o professionisti eventualmente incaricati dell'installazione, della manutenzione, dell'aggiornamento e, in generale, della gestione degli hardware e software di Finarte, o di cui Finarte si serve, compreso il Sito;

(e) a società o Internet provider incaricati dell'invio di documentazione e/o materiale informativo ovvero pubblicitario;

(f) a società incaricate dell'elaborazione e/o dell'invio di materiale pubblicitario ed informativo per conto di Finarte;

(g) a tutti quei soggetti pubblici e/o privati, persone fisiche e/o giuridiche (studi di consulenza legale, amministrativa e fiscale, Uffici Giudiziari, Camere di Commercio, Camere ed Uffici del Lavoro, ecc.), qualora la comunicazione risulti necessaria o funzionale al corretto adempimento degli obblighi gravanti su Finarte.

I Suoi Dati saranno elaborati e diffusi, unicamente in forma anonima ed aggregata, per finalità statistiche o di ricerca.

17.8 Titolare del trattamento dei Dati è Finarte Auctions S.r.l., con sede in Via dei Bossi 2 (20121), Milano, al quale è possibile rivolgere istanze e richieste relative al trattamento dei Dati scrivendo all'indirizzo email info@finarte.it. L'elenco aggiornato degli eventuali responsabili del trattamento è disponibile, su richiesta scritta, presso la sede di Finarte.

17.9 I Dati saranno conservati per un periodo di tempo massimo pari al periodo di prescrizione dei diritti azionabili da Finarte, come di volta in volta applicabile. Qualora i dati siano trattati per le finalità di marketing e profilazione di cui alle lett. i) ed l), saranno conservati per un periodo di tempo massimo pari, rispettivamente, a 24 e 12 mesi. Le immagini raccolte tramite i sistemi di videosorveglianza sono conservate per un periodo di tempo non superiore alle 24 ore successive alla loro rilevazione, fatte salve particolari esigenze di ulteriore conservazione in relazione a festività o chiusura delle sedi o nel caso in cui sia necessario aderire ad una specifica richiesta investigativa dell'autorità giudiziaria o della polizia giudiziaria.

17.10 Ai sensi dell'art. 13 e degli artt. 15 e ss. del GDPR, Lei ha diritto, tra l'altro di:

(a) ottenere la conferma che sia o meno in corso un trattamento di dati personali che lo riguardano;

(b) qualora un trattamento sia in corso, ottenere l'accesso ai Dati e alle informazioni relative al trattamento, nonché richiedere una copia dei dati personali;

(c) ottenere la rettifica dei Dati inesatti o l'integrazione dei Dati incompleti;

(d) ottenere, qualora sussista una delle condizioni previste dall'art. 17 del GDPR, a cancellazione dei Dati che La riguardano;

(e) ottenere, nei casi previsti dall'art. 18 del GDPR, la limitazione del trattamento;

(f) ricevere, qualora sussistano le condizioni previste dall'art. 20 del GDPR, i Dati che La riguardano in formato strutturato, di uso comune e leggibile da dispositivo automatico e richiedere la loro trasmissione ad un altro titolare del trattamento, se tecnicamente fattibile;

(g) opporsi, in qualsiasi momento, in tutto o in parte, al trattamento dei Dati effettuato per finalità di marketing. L'opposizione al trattamento esercitata attraverso modalità automatizzate di contatto si estende anche all'invio di comunicazioni commerciali a mezzo del servizio postale o di chiamate telefoniche con operatore, fatta salva la possibilità di esercitare tale diritto in parte, opponendosi ad esempio al solo trattamento effettuato mediante sistemi automatizzati di comunicazione;

(h) opporsi, in qualsiasi momento, al trattamento dei Dati effettuato per il perseguimento di un legittimo interesse del Titolare, sempre che non sussistano motivi legittimi per procedere al trattamento che prevalgono sugli interessi, sui diritti e sulle libertà dell'interessato oppure per l'accertamento, l'esercizio o la difesa di un diritto in sede giudiziaria;

(i) revocare il consenso in qualsiasi momento, senza pregiudizio alcuno per la liceità del trattamento eseguito in ragione del consenso prestato prima della revoca;

(j) proporre reclamo al Garante per la protezione dei dati personali, secondo le modalità indicate sul sito internet del Garante accessibile all'indirizzo www.garanteprivacy.it.

I diritti di cui sopra potranno essere esercitati con richiesta al Titolare a mezzo posta elettronica al seguente indirizzo:

info@finarte.it

GENERAL TERMS AND CONDITIONS OF SALE

1. Definitions

Buyer: the natural person or legal entity making the highest bid in relation to the lot accepted by the auctioneer at an auction;

Buyer's Premium: the consideration due to Finarte by the Buyer in connection with the purchase of the lot and calculated as a percentage of the Hammer Price, on the basis of the percentage value set out in the auction catalogue or in these General Terms and Conditions of Sale, in addition to any other amount due to Finarte by the Buyer as VAT or any equivalent tax;

Consumer Code: Legislative Decree 2016 of 6 September 2005;

Counterfeit: according to Finarte's reasonable opinion, an imitation of a lot offered for sale, not described as such in the auction catalogue, created for the purpose of being deceptive as to its authorship, authenticity, provenance, attribution, origin, source, date, age, period, and that, at the date of sale, had a lower value than the one it would have had if the lot had corresponded to the description in the auction catalogue. A lot that has been restored or undergone modifications of any kind (including repainting or overpainting) does not constitute a counterfeit;

Expenses: in connection with the purchase of a lot, all the expenses due to Finarte by the Buyer, including (but not limited to) taxes of any kind, packaging and shipment costs, expenses related to the collection of any sums due by a defaulting Buyer, expenses (if any) incurred for reproduction, estimate and/or authentication of the lot, the Artist's Resale Right, which the Buyer agrees to pay and which is payable by the seller under Article 152, first paragraph, of Law 633 of 22 April 1941;

Finarte: [Finarte Auctions S.r.l., with registered offices in Milan, Via dei Bossi 2, Tax Code, VAT and registration number with the Register of Enterprises of Milan 09479031008, REA MI-2570656, share capital of Euro 100.000.00, fully paid up;

General Terms and Conditions of Mandate: the general mandate conditions applicable to the Seller;
General Terms and Conditions of Sale: these general terms and conditions of sale;

Hammer Price: the price at which the lot is sold to the Buyer by the auctioneer at an auction, net of the Buyer's Premium;
Mandate: the agency mandate entered, from time to time, between Finarte and the Seller, regulated by the General Terms and Conditions of Mandate;

Minimum Pre-Sale Estimate: the minimum final estimate at which a lot is offered for sale, notified or not to the Seller;
Reserve: the minimum confidential price at which the Seller has agreed with Finarte to sell the Lot, or, in the absence of an agreement between Finarte and the Seller, an amount corresponding to seventy-five per cent (75%) of the Minimum Pre-Sale Estimate;

Seller: the natural person or legal entity that confers upon Finarte, as agent, the exclusive right to offer a lot for sale at an auction. In the event that a co-owned asset is offered for sale, Seller shall be deemed to be each of the co-owners, who shall jointly and severally undertake all the obligations arising from the Mandate *vis-à-vis* Finarte;
Total amount due: the Hammer Price, in addition to the Buyer's Premium and the Expenses;
Urbani Code: Legislative Decree 42 of 22 January 2004, as amended and supplemented;
Website: www.finarte.it.

2. IMPORTANT INFORMATION TO BUYERS

2.1 BUYING AT AN AUCTION. Finarte acts in the name and on behalf of the Seller, as an agent of the Seller and, thus, as a mere intermediary between the Buyer and the Seller. Therefore, the sale of the lot is considered to have taken place between the Buyer and Seller. Potential Buyers are required to consult the Site to view the most up-to-date classification of the lots in the catalogue.
2.2 PROVENANCE. In certain cases, Finarte may print in the auction catalogue the history of the ownership of a lot when it believes that such information can contribute to the study of, or can help identify, the lot. However, the identity of the Seller or of previous owners might not be disclosed for various reasons, for example to meet the Seller's request to remain anonymous, or because the identity of the previous owner is unknown, due to the fact that the artwork is old.

2.3 HAMMER PRICE, BUYER'S PREMIUM AND VAT.
In addition to the Hammer Price of the lot, the Buyer shall pay a Buyer's Premium, as part of the Total amount due.
The Buyer's Premium is set as follows:
(a) at twenty-nine per cent of the Hammer Price of the lot, up to a maximum of Euro 4.999,99;
(b) for any part of the Hammer Price in excess of Euro 4.999,99, the Buyer's Premium is set at twenty-six per cent up to a maximum of Euro 99.999,99;
(c) for any part of the Hammer Price in excess of Euro 99.999,99, the Buyer's Premium is set at twenty-two per cent up to a maximum of Euro 499.999,99;
(d) for any part of the Hammer Price in excess of Euro 499.999,99;, the Buyer's Premium is set at fifteen per cent up to a maximum of Euro 499.999,99.

2.4 VAT. A Value Added Tax (VAT) may be applied to the Hammer Price and/or the Buyer's Premium. Reference is made to the information on VAT contained in the "Symbols" section below.
In order to harmonise the tax procedures between EU Member States, on 1 January 2001 new regulations came into force in Italy, and the margin scheme was extended to auction houses too. Under Article 45 of Law 342 of 21 November 2000, said scheme also applies to sales made under commission contracts entered into with: (a) private individuals; (b) entities subject to VAT that have subjected the transaction to the margin scheme;

(c) entities that could not detract said tax pursuant to Article 19, 19-bis, and 19-bis2 of Presidential Decree 633/72 (i.e. the sale was made in exemption regime under Article 10, 27-quinquies); (d) entities benefiting from the exemption regime granted to small enterprises in their own country.
By virtue of the specific legislation in force, in the aforesaid cases, Finarte will apply the relevant VAT, if any, or the equivalent tax, whenever applicable. No specific symbol will be used to indicate lots sold under the margin scheme.

2.5 Artist's Resale Right. In addition to the Hammer Price, the Buyer's Premium and the other Expenses, the Buyer undertakes to pay to Finarte, if due, the "Artist's Resale Right" under Articles 144 et seq. of Law 633 of 22 April 1941, as amended and supplemented, which is payable by the seller under Article 152, first paragraph, of Law 633 of 22 April 1941, as amended and supplemented. The Artist's Resale Right shall be paid by the Buyer in accordance with Article 7 and paid to (S.I.A.E.) by Finarte. Lots marked with the symbol (®) are subject to artist's resale right in the percentage set out below for a total amount in any event not exceeding Euro 12.500.00. The "artist's resale right" shall be due only is the selling price is not less than Euro 3.000.00. It is set as follows:

- 4% for any portion of the selling price between Euro 3.000.01 and Euro 50.000.00;
- 3% for any portion of the selling price between Euro 50.000.01 and Euro 200.000.00;
- 1% for any portion of the selling price between Euro 200.000.01 and Euro 350.000.00;
- 0.5% for any portion of the selling price between Euro 350.000.01 and Euro 500.000.00;
- 0.25% for any portion of the selling price exceeding Euro 500.000.00.

2.6 Currency. During some auctions, the latest exchange rates for the main foreign currencies, concurrently with the bids made in the auction room, may be shown on a screen. Exchange rates are approximate, and all bids made in the saleroom will be expressed in Euro. Finarte may not be held liable for any error or omission in the data shown on the screen. The payment of the purchased lots will be in Euro currency. The equivalent amount in other currencies will be accepted only if calculated on the basis of the exchange rate of the day when payment is made.

2.7 Safety. In order to protect the safety of potential Buyers and Buyers when they are in our exhibiting areas, Finarte will display all artworks in such a way as to prevent any danger. However, should a potential Buyer handle any lot displayed on our premises, he/she will do so under his/her own responsibility. Some heavy and bulky objects can be dangerous if handled improperly. In the event that you wish to closely examine an object, please seek assistance from our staff. Some artworks on display could be marked with a "Please don't touch" note or other similar expressions. If you wish to examine such objects, please ask assistance from Finarte's staff. In any event, except in case of wilful misconduct or gross negligence, Finarte shall in no way be liable for any damage suffered by a potential Buyer, a Buyer or any of its scholars or independent experts during inspection of a lot.

3. BEFORE THE AUCTION

3.1 Estimates Published in the Catalogue. The estimates published in the catalogue serve only as an indication to potential buyers and are subject to review. The Hammer Price may be higher or lower than the given estimates. It is understood that estimates in the auction catalogue are not inclusive of the Buyer's Premium and VAT. Prospective Buyers are required to consult the Website to view the most up-to-date classification of the lots in the catalogue.

3.2 Symbols. The auction catalogue may contain the following symbols:

0 ***Minimum Guaranteed Amount.***
If a lot is marked with this symbol, the Seller has been guaranteed a minimum price in connection with one or more auctions.

P ***Lots owned by Finarte.***
Lots marked with this symbol are wholly or partially owned by Finarte.

PI ***Concerned Party.***
It means that, in connection with a certain lot, bids may also be made by entities having a direct or indirect interest in the same, such as a beneficiary or will executor that has sold the lot, or a co-owner of the lot, or any other party having provided a guarantee in relation to the same.

SR ***Without Reserve.***
Lots in the catalogue that are not marked with the (SR) symbol are subject to a sale with reserve. Generally, the Reserve corresponds to a percentage of the Minimum Pre-Sale Estimate and does not exceed said amount. In the event that the lot is sold without Reserve, it will be marked with this symbol.

® ***Artist's Resale Right.***
For lots marked with this symbol, the Buyer undertakes to pay the "artist's resale right", payable by the seller under Article 152, first paragraph, of Law 633 of 22 April 1941, as amended and supplemented, in the amount set out in the "artist's resale right" section above.

I Lot sold by a company.
For lots marked with this symbol, the Hammer Price is subject to (and includes) VAT.

TI ***Lot imported under temporary import regime.***
Lot imported under temporary import regime pursuant to Article 72 of the Urbani Code or in connection with which a temporary import has been requested.

ID ***Lot under temporary customs import.***
I Lots marked with this symbol are subject to VAT (currently to the extent of 10%) on the Hammer Price and the Artist's Resale Right, where applicable for residents in Italy. Any cost connected with the termination of the temporary importation shall be for the account of the Buyer.

IA ***Lot under temp***
orary artistic import.

4. THE AUCTION

4.1 CONDUCT OF THE AUCTION

4.1.1 The auction is regulated by the General Terms and Conditions of Sale and by the General Terms and Conditions of Mandate. The General Terms and Conditions of Sale can be amended by a saleroom notice posted in the auction room or an announcement

made by the auctioneer before the auction begins. If Finarte also allows online biddings, such amendments will be disclosed also through the Website before the auction begins.

4.1.2 Bids can be made in person by using a paddle at the auction, in writing prior to the auction, over the telephone or via the Internet (in the latter case, only if allowed in the specific auction).

4.1.3 If the Seller is a professional and the Buyer a consumer within the meaning of Article 3 of the Italian Consumer Code, sales made by means of written, telephone or online bids shall be deemed as distance contracts within the meaning and for the purposes of Articles 45 et seq. of the Italian Consumer Code.

4.1.4 The speed of the auction may vary between fifty (50) and one hundred and twenty (120) lots per hour.

4.1.5 Generally, each bid is made by offering a ten per cent (10%) increase over the previous one.

4.1.6 Finarte shall be entitled, at its exclusive discretion, to refuse any person from participating in the auctions.

4.1.7 With respect to any prospective Buyer, Finarte reserves the right to make the participation in the auction subject to the prior submission of a letter of reference from banks or the deposit of a sum as a security for due performance of the obligations set out in these General Terms and Conditions of Sale, to be returned once the auction is over.

4.1.8 Anyone making a bid at an auction will be considered a party directly concerned by the purchase unless otherwise agreed between Finarte and the same by a written agreement, where the latter declares to act in the name and on behalf of a third party, and this is accepted by Finarte.

4.1.9 In the event that a person, who has been given the possibility of making a bid in connection with a lot, has a direct or indirect interest in the same, e.g. a beneficiary or a will executor who has sold the lot, a co-owner of the same or any other party having provided a guarantee in relation to the lot, Finarte will include such information in the catalogue.

4.1.10 The auctioneer conducts the auction starting from the bid he considers suitable, taking into account the value of the lot and any competing bids. The auctioneer can open the bids on each lot by making an offer in the interest of the Seller. The auctioneer can also make bids on behalf of the Seller up to an amount corresponding to the Reserve, by putting consecutive bids or in reply to other bids.

4.1.11 The fall of the auctioneer's hammer determines the acceptance of the highest bid, the Hammer Price and, consequently, the conclusion of the purchase contract between the Seller and the Buyer.

4.1.12 The auctioneer may, at its sole discretion and at any time in the course of the auction:

(a) withdraw a lot from the auction;

(b) review a sale offer relating to a lot, whenever the same may deem that it contains mistakes and/or could give rise to disputes; and/or **(c)** adopt any measures that the same deems adequate to the circumstances of the case, e.g. to combine or separate lots, or vary the order of sale from the one set out in the catalogue, provided that the lot is not offered for sale any day prior to the one set out in the auction catalogue.

4.1.13 At some auctions, a video screen may be operated. Finarte will not be held liable for both the correspondence to the original of the image displayed on the screen and any malfunction of the video screen.

4.1.14 Finarte represents that the lot can be declared an object of cultural interest by the Italian Ministry of Cultural Heritage and Activities and Tourism under Article 13 of the Urbani Code. In such case, or in the event that a procedure has been undertaken in order to declare the lot an object of cultural interest under Article14 of the Urbani Code, Finarte will announce said circumstance before the sale. Should the lot be declared of cultural interest, the Seller shall notify the sale to the competent Ministry under Article 59 of the Urbani Code. The sale shall be subject to the condition precedent that the Ministry does not exercise its pre-emption right within 60 (sixty) days as of the date of receipt of the relevant notice, or within the 180- (one hundred and eighty-) day period under Article 61, second paragraph, of the Urbani Code. In the period when the pre-emption right may be exercised, the lot cannot be delivered to the Buyer in accordance with Article 61 of the Urbani Code.

4.1.15 Generally, the Reserve does not exceed the Minimum Pre-Sale Estimate announced or published by Finarte, except in the event that the Reserve is the Reserve is expressed in a currency other than Euros and there are significant fluctuations in exchange rates between the time when the Reserve is agreed and the day of the auction. In such case, unless otherwise agreed between Finarte and the Seller, the Reserve shall be an amount equal to the Euro equivalent based on the closing exchange rate on the business day immediately preceding the auction.4.1.16 Offerte "al meglio", "salvo visione" o che comprendono lotti in alternativa a quello indicato non sono accettate

4.1.16 No "without limit" bids, "upon examination" bids or any bids covering lots alternative to the one indicated will be accepted.

4.2 ROOM BIDS

4.2.1 To participate in a saleroom auction, all potential Buyers are required to take – before the auction begins – a numbered paddle to make their bids.

4.2.2 The numbered paddle shall be provided to each potential Buyer by Finarte's staff at the registration desk subject to showing an identity document, filling in and signing the relevant registration and paddle allotment form.

4.2.3 By filling in and signing the registration and numbered paddle allotment form, each potential Buyer will accept the General Terms and Conditions of Sale included in the catalogue.

4.2.4 Registration for auction will be allowed also on the days of the exhibition preceding the auction.

4.2.5 Participation in the auction in the name and on behalf of another natural person or legal entity is allowed. In such case, upon registering for the auction, the agent must show a valid power of attorney granted by the principal, including an identity document of the principal as an attachment. The person participating in the auction will be jointly and severally liable with the third party concerned to Finarte for all the obligations arising from these General Terms and Conditions of Sale. If the principal is a legal entity, the power of attorney must be signed by the legal representative of the same or by an attorney authorised to sign whose identity card must be enclosed to the power of attorney. Finarte reserves the right to prevent a representative

from participating in the auction when considering, at its sole discretion, that his/her representation powers are not duly proved.

4.2.6 Numbered paddles must be used to indicate the bids to the auctioneer during the Auction.

4.2.7 If you are the highest bidder for a lot, you must be sure that your paddle can be seen by the auctioneer, and that the number announced is your number.

4.2.8 In case of doubt concerning the Hammer Price or the Buyer, promptly call the auctioneer's attention.

4.2.9 All sold lots will be billed to the person and address indicated upon allotment of the numbered paddle and cannot be transferred to other persons and addresses.

4.2.10 In case of loss of the paddle, please inform the auctioneer's assistant, who will provide any potential buyer with a new paddle.

4.2.11 At the end of the auction, the paddle must be returned at the registration desk.

4.3 WRITTEN BIDS

4.3.1 Written bids can be made by filling in and sending the relevant bid form attached to the auction catalogue and downloadable from the Website (with the documentation requested therein).

4.3.2 Finarte shall place bids on behalf of the potential Buyer.

4.3.3 The above service is free and confidential.

4.3.4 The bid form must be sent to Finarte at least twenty-four (24) hours ahead of the auction.

4.3.5 Written bids will be accepted by Finarte only if sufficiently clear and complete, notably with respect to the lot and the price at which the bidder intends to purchase it.

4.3.6 In the event that Finarte receives multiple written bids of the same amount on a specific lot, the same will be allotted to the bidder whose bid has been received first by Finarte.

4.3.7 In submitting bids on behalf of potential Buyers, Finarte shall take into account both the Reserve and the other bids, so as to obtain the sale of the lot at the most favourable Hammer Price.

4.3.8 The amounts set out in the bid form must be considered as maximum amounts. Bids for unlimited amounts or bids for an unspecified amount will not be accepted by Finarte.

4.3.9 Each bidding form should contain bids for one auction only. Alternative bids may be accepted when using the word "OR" between lot numbers.

4.3.10 After the auction, those who have made their bids in writing will have to promptly check with Finarte if their bids have been successful.

4.3.11 Where a lot is sold, if the Seller is a professional and the Buyer a consumer within the meaning of Article 3 of the Italian Consumer Code, the Buyer shall not have – pursuant to Article 59, first paragraph, m), of the Italian Consumer Code – the right to withdraw provided for by distance agreements as the contract of sale is concluded at a public auction in accordance with the definition contained in Article 45, first paragraph, o) of the Italian Consumer Code.

4.4 TELEPHONE BIDS

4.4.1 Telephone bids can be made by filling in and sending the relevant bid form attached to the auction catalogue and downloadable from the Website (with the documentation requested therein).

4.4.2 The bid form must be sent to Finarte at least twenty-four (24) hours ahead of the auction.

4.4.3 Following the receipt of the form, Finarte will contact the potential Buyer at the telephone number specified in the form.

4.4.4 Should Finarte be unable, for whatever reason, to contact the potential Buyer on the telephone, Finarte may submit bids on behalf of the potential Buyer up to the maximum amount for the bid specified in the form ("Covering Bid"). In such case, in submitting bids on behalf of potential Buyers, Finarte shall take into account both the Reserve and the other bids, so as to obtain the sale of the lot at the most favourable Hammer Price.

4.4.5 Finarte reserves the right to record telephone bids and, in any event, will not be liable to the participants in the auction for any problem or inconvenience with the telephone line (for example, for interruption or suspension of the telephone line).

4.4.6 Finarte will not accept telephone bids for lots whose Minimum Pre-Sale Estimate specified in the catalogue is less than Euro 500.00.

4.4.7 In any event, Finarte will not accept telephone bids for any amount less than the Minimum Pre-Sale Estimate.

4.4.8 Finarte's staff will be available for phone calls in English and French.

4.4.9 Where a lot is sold, if the Seller is a professional and the Buyer a consumer within the meaning of Article 3 of the Italian Consumer Code, the Buyer shall not have – pursuant to Article 59, first paragraph, m), of the Italian Consumer Code – the right to withdraw provided for by distance agreements as the contract of sale is concluded at a public auction in accordance with the definition contained in Article 45, first paragraph, o) of the Italian Consumer Code.

4.5 ONLINE BIDS

4.5.1 At least seventy-two (72) hoursbefore the auction day, Finarte will specify on the Website and/or in the auction catalogue the auctions in connection with which bids can also be made via the Internet.

4.5.2 In case of participation in the auction via the Internet, the potential Buyer shall be able to see and hear the auctioneer as well as to make bids in real time.

4.5.3 Participation in an auction through the Internet is subject to your registration with the Website and the subsequent registration for the auction at least twenty-four (24) hours before the auction begins.

4.5.4 Once the registration with the Website has been completed, each potential Buyer will receive a password by email (which he/she undertakes to safeguard with due care and diligence and not to disclose or communicate to third parties) necessary to access the Website as a registered user and to participate in the auction.

4.5.5 Each registered user will be held liable for any activity carried out on the Website by using his/her access credentials and undertakes to immediately notify Finarte of any unlawful use of his/her password or any loss of the same. In the latter event, Finarte will provide the registered user with a new password granting access to the Website, and he/she will no longer be able to use the previous password for access to the Website or participation in auctions.

4.5.6 Finarte does not guarantee that the Website is always operational and that there will be no disruptions during

participation in an auction, or that the Website and/or the relevant server is free from viruses or any other hazardous or potentially hazardous materials. Consequently, except in case of wilful misconduct or gross negligence, Finarte may not be held liable for any technical problems arising when the auction is under way (including, but not limited to, slow browsing speed or disruptions in the server managing participation in the auction through the Internet).

4.5.7 Finarte will not be held liable for any damage or inconvenience suffered as a consequence of any improper use of the Website in accordance with these General Terms and Conditions of Sale.

4.5.8 Each potential Buyer will refrain from using any kind of software or tool affecting or interfering (even potentially) with the conduct of the auction, and undertakes to use the Website and any related application in good faith and in a proper manner.

4.5.9 If Finarte allows also online participation in the auction, these General Terms and Conditions of Sale will regulate also the bidding for sale and award of lots through the websites/ platforms through which submission of bids is allowed. The online auction regulated by these General Terms and Conditions of is a public auction (defined in Article 45, first paragraph, o) of the Italian Consumer Code as the method of sale where goods or services are offered by a professional to consumers, who attend or are given the possibility to attend the auction in person, through a transparent competitive bidding procedure run by an auction house and where the successful bidder is bound to purchase the goods or services), and is the same public auction which may be attended in the saleroom, by telephone o by a written pre-auction bid.

4.5.10 The lots purchased through the Internet are offered and sold by Finarte, who acts as an agent of the Seller.

4.5.11 The offer and sale by Finarte of lots offered for sale over the Internet constitutes a distance contract, regulated by Chapter I, Title III (Article 45 *et seq*.) of the Italian Consumer Code and by Legislative Decree 70 of 9 April 2003 on electronic commerce.

4.5.12 Where a lot is sold, if the Seller is a professional and the Buyer a consumer within the meaning of Article 3 of the Italian Consumer Code, the Buyer shall not have – pursuant to Article 59, first paragraph, m), of the Italian Consumer Code – the right to withdraw provided for by distance agreements as the contract of sale is concluded at a public auction in accordance with the definition contained in Article 45, first paragraph, o) of the Italian Consumer Code.

4.6 BIDS MADE BY EMPLOYEES

4.6.1 Finarte's employees can make bids at Finarte's auctions only if they are not aware of the Reserve and if the bid is made in full compliance with internal regulations governing auction bids by employees.

5. FINARTE'S OBLIGATIONS TO THE BUYER

5.1 Finarte acts in the name and on behalf of the Seller, as an agent of the Seller, except for the cases in which Finarte is the owner of a lot, either in part or in full.

5.2 Upon request of the Buyer, Finarte may provide, at its own discretion and, if the case may be, upon payment, a written report ("condition report") on the condition of the lot.

5.3 In the event that, after a sale by auction, it emerges that a lot is a Counterfeit, Finarte will refund any Buyer who has requested termination of the sale contract, after returning the lot to Finarte, the Total amount due, provided that, no later than five (5) years of the date of the sale, the Buyer:

(a) provides Finarte in writing, within three (3) months of the date when the same received information inducing him to believe that the lot is a Counterfeit, with the lot number, the date of the auction where the lot was purchased, and the reasons why the Buyer considers the lot to be a Counterfeit;

(b) is able to return the lot to Finarte, free from third party claims of any kind, after the date of the sale, and the lot is in the same condition as it was at said date;

(c) provides Finarte with the reports prepared by two independent scholars or experts of acknowledged expertise, indicating the reasons why the lot is considered a Counterfeit.

5.4 Finarte reserves the right to proceed with the termination of the sale even in total or partial absence of one or more of the aforesaid conditions.

5.5 Finarte will not be bound by the opinions provided by the Buyer and reserves the right to request the opinion of further experts at its own expense. Should Finarte decide to terminate the sale, it may reimburse the Buyer, in a reasonable amount, for the costs incurred to obtain the opinion of the two independent experts accepted by both Finarte and the Buyer.

5.6 The Buyer will not be entitled to terminate the contract for sale and Finarte will not make the reimbursement, in the following circumstances:

(a) if the catalogue description were consistent with the opinion of scholars and experts generally accepted at the date of the sale, or the catalogue description indicated the authenticity or attribution of the lot as controversial; or

(b) if, as of the date of publication of the catalogue, the fact that the lot was counterfeit could be verified only by way of examinations generally considered unsuitable for the purposes concerned or difficult to carry out, whose costs were unreasonable or that could have reasonably damaged or resulted in a loss of value of the lot.

6. BUYER'S OBLIGATIONS AND FINARTE'S LIABILITY TO THE BUYER

6.1 The Buyer undertakes to examine the lot and the relevant documentation before the purchase in order to check if the same is compliant with the catalogue description, and, where appropriate, to request the opinion of a scholar or an independent expert, to verify its authorship, authenticity, provenance, attribution, origin, date, age, period, cultural origin or source, condition, completeness and quality, including its price and value.

6.2 Any representations provided by Finarte, either verbally or in writing, including those contained in the catalogue, reports, comments or evaluations concerning any characteristic of a lot such as authorship, authenticity, provenance, attribution, origin, date, age, period, cultural origin or source, condition, completeness and quality, including its price and value, exclusively reflect opinions, and can be reviewed and possibly changed by Finarte before the lot is offered for sale. Except in case of wilful misconduct or gross negligence, Finarte and its employees,

co-workers, directors or consultants cannot be held liable for any mistake or omission contained in these representations..

6.3 Lots are sold as "seen and liked", expressly excluding any warranty against hidden defects, and with any gap, defect, flaw and description error.

6.4 All the lots, including those having - either in part or in full - an electrical or mechanical nature, must be considered purely for their artistic, decorative and/or collective value and must not be deemed working. The functioning and safety of the lots having, either in part or in full, an electrical or mechanical nature have not been checked before the sale, and such lots are bought by the Buyer at his own risk.

6.5 The descriptions contained in the catalogues and in the condition reports under Article 5.2 above are merely approximate and are provided for the sole purpose of identifying the lot(s) concerned.

6.6 The lack of any express reference to the condition of the lot in catalogues and condition reports does not imply the absence of any defects.

6.7 Except for the case of gross negligence or misconduct, Finarte or its employees, co-workers, directors or consultants may not be held liable for acts or omissions concerning the preparation or conduct of the auction or any issue relating to the pre-sale of the lots.

6.8 Except in case of wilful misconduct or gross negligence, Finarte's liability and the liability of Finarte's employees, co-workers, directors or consultants to the Buyer in connection with the purchase of a lot by the latter is limited to the Hammer Price and the Buyer's Premium paid to Finarte by the Buyer.

6.9 The descriptions for cars and motorcycles, including in relation to their history, age, model, changes of ownership, state of preservation and possible restoration processes, technical characteristics, internal and external components, including the engine number (matching number or not) and chassis number of the car – present in the catalogue and/or in any condition report – are given by Finarte in good faith as guidelines to the potential Buyer on the basis of the indications and information received from the Seller, but may not be considered exhaustive and/or verified. All cars and motorcycles – together with the relevant documents accompanying them – must therefore be properly examined by the potential buyer in order to fully ascertain their condition. Failure to indicate any defect, restoration work or of the presence of any non-original part does not preclude the possibility that any such defect, restoration work or presence of a non-original part exist.

The descriptions, in the catalogue and/or in the condition report, for watches and gemstones including in relation to the state of preservation and any restoration, are given by Finarte as guidelines to the potential Buyer on the basis of the indications and information received from the Seller, but may not be considered exhaustive and/or verified. All the watches and gemstones must therefore be appropriately examined by the potential buyer in order to be able to ascertain their status. Failure to indicate any defect, restoration work or of the presence of any non-original part does not preclude the possibility that such defect, restoration work or presence of a non-original part exist. Wristwatches declared by the manufacturer as water-resistant may have been opened for examination; Finarte therefore suggests that such watches be controlled by an authorised dealer to check their resistance before using the same in conditions where water is present. Straps made of organic material are associated with the watch for display purposes only. Prospective buyers are aware that the importation to foreign countries of materials derived from endangered or otherwise protected species (e.g. tortoiseshell, ivory) are subject to CITES international rules; prospective buyers should therefore acquire the necessary information on such restrictions before participating in the auction for lots containing, even partially, materials falling within the scope of the above rules.

6.10 In the event of sale of cars and/or motorcycles, pursuant to the relevant laws and regulations, the Buyer undertakes to initiate and manage, at its own care and expenses, via a competent agency indicated by Finarte, the procedure of transfer of ownership and/or, if applicable, the registration procedure, within and no later than fifteen (15) days from the date of sale of the Lot. All of the above without prejudice to the provisions of art. 7.11 below.

6.11 In case of permanent export abroad of cars and/or motorcycles registered in Italy, pursuant to the relevant laws and regulations, the Buyer undertakes to ask the competent office to remove them from the national vehicle archive and from the Public Vehicle Register, returning the license plate and the registration certificate of the Lotto within and no later than 15 (fifteen) days after the sale of the Lot.

7. PAYMENT

7.1 In case of sale, the Buyer shall pay to Finarte the Total amount due immediately – and in any event no later than five (5) days – after the conclusion of the auction.

7.2 If a lot is the subject of the declaration under Article 4.1.14 above, the Buyer shall pay the total amount due upon expiry of the period for the exercise of the pre-emption right by the competent Ministry.

7.3 The payment of the hammer price, the purchase commission and any expenses can be made by cash, cashier's check, bank check, wire transfer, debit card or credit card (American Express, Visa or Mastercard) or Paypal.

7.4 Finarte may accept single or multiple payments in cash only for amounts up to Euro 4,999.99.

7.5 In case of bank transfer, the bank details are the following:

Finarte Auctions S.r.l.
banca: BANCO BPM
IBAN numero IT65 G 05034 01748 000000002588
SWIFT numero BAPPIT21677

7.6 In case of bank transfer, in the payment description the Buyer's name and surname and the invoice number must be specified.

7.7 Payment by debit card, American Express, Visa or Mastercard can be made only by the card holder or, in case of PayPal, by the account holder.

7.8 Finarte reserves the right to check the origin of payment

received and reject payments received from any persons other than the Buyer.
7.9 In limited circumstances, and in any event subject to the Seller's consent, Finarte may offer any Buyer deemed reliable the possibility of paying the lots in instalments. The conditions for payment in instalments must be agreed before the auction. Before deciding whether to grant the possibility of paying in instalments or not, Finarte can request references in connection with the Buyer's reliability as well as documentation proving his/her identity and residence.
7.10 Also pursuant to and for the purposes of Article 1523 of the Italian Civil Code, the transfer of the ownership of a lot from the Seller to the Buyer shall take place only upon payment by the Buyer of the Total amount due.
7.11 In case of non-payment or late payment by the Buyer – within the time limit set out in Article 7.1. above – of the Total amount due, either in full or in part, Finarte shall be entitled, at its discretion, to ask for due performance or terminate the contract for sale pursuant to Article 1456 of the Italian Civil Code, without prejudice, in any event, to its right to claim damages and the right to have the lot sold on behalf and at the expense of the Buyer, pursuant to Article 1515 of the Italian Civil Code.
7.12 In case of delay in the payment of the Total amount due for a period of more than five (5) business days as from the auction date, Finarte may store the lot with a third party at the Buyer's risk and expense and charge the Buyer interest on arrears to Finarte at the 3-month Euribor rate provided by law plus five per cent (5%), without prejudice to Finarte's right to claim further damages.
7.13 In case of non-payment or late payment by the Buyer, Finarte may reject any bids made by the Buyer or any representative of the Buyer in the course of following auctions, or request that the Buyer lodges a sum in cash as security before accepting any bids.
7.14 Finarte may offset any amount due for whatever reason to the Buyer against whatever sum owed for whatever reason by the Buyer to Finarte.
7.15 Cash desk time: Monday - Friday 10:00 am - 1:00 pm; 2:00 pm - 05.30 pm.

8. DELIVERY AND COLLECTION OF THE LOT

8.1 The lot will be delivered at Finarte's registered offices no later than five (5) business days of the date of the sale.
8.2 The lot will be delivered to the Buyer (or to any third party authorised by the Buyer by a written power of attorney) only after Finarte has received the Total amount due.
8.3 Upon delivery of the lot, Finarte will ask the Buyer or any third-party appointee to provide a document proving his/her identity.
8.4 Before organising the collection, please check with Finarte where the lot is stored.
8.5 In case of death, interdiction, inability, cessation/winding up, for whatever reason, of the Buyer, duly notified to Finarte, the latter agrees to return the lot, subject to prior consent of all the Buyer 's assignees, or in accordance with the terms established by the judicial authority.
8.6 Should the Buyer fail to collect the lot within five (5) business days of the date of the sale, Finarte may:
(a) charge the Buyer an amount corresponding to one per cent (1%) of the Hammer Price for each month of delay in the collection of the lot, from the fifth business day following the sale; or
(b) store the lot with a third party at the Buyer's risk and expense.

9. TRANSFER OF RISK

9.1 A purchased lot is entirely at the risk of the Buyer starting from the earliest to occur of the following events:
(a) when the Buyer receives the purchased lot; or
(b) when the Buyer pays the Total amount due for the lot; or
(c) from the date when the five (5) business day payment period after the sale starts to run.
9.2 The Buyer will be indemnified for any loss or damage occurring to the lot after the sale but before the risk is transferred, but said indemnity may not exceed, except in case of wilful misconduct or gross negligence, the Hammer Price along with the Buyer's Premium received by Finarte.
9.3 Except in case of wilful misconduct or gross negligence, Finarte may not be held liable for the loss or damage to the frame or the glass containing or covering prints, paintings or other artworks, unless the frame or glass constitute the lot sold at auction.
9.4 In no circumstance may Finarte be held liable in case of loss or damage due to any work (including restoration, work on the frame and cleaning operations) carried out by independent experts designated by Finarte with the Seller's consent, or in case of any loss or damage directly or indirectly caused by, or arising from:
(a) changes in humidity or temperature;
(b) normal wear and tear or gradual deterioration due to operations on the lots and/or hidden faults and defects (including woodworms);
(c) improper treatment;
(d) war, nuclear fission, radioactive contamination, chemical, biochemical or electromagnetic weapons;
(e) acts of terrorism; and
(f) other force majeure events.

10. SHIPMENT

10.1. Upon written request of the Buyer, Finarte may arrange the packaging and shipment of the lot, on condition that the Buyer:
(a) has fully paid the Total amount due;
(b) provides Finarte with any certificate of free circulation or export licence or any statement and/or certification required for such purpose.
10.2. Unless otherwise agreed with the Buyer:
(a) packaging and shipment expenses shall be for the account of the Buyer, who may request, at least twenty-four (24) hours before the beginning of the auction, estimates of costs should the Buyer decide to entrust Finarte with the packaging and shipping of the lot;
(b) the insurance coverage concerning any risk for (even partial) loss and/or damage caused to the lot during transport must be agreed between the Buyer and the carrier without any liability for Finarte;
(c) the cost of insurance shall be for the account of the Buyer.
10.3. The shipment and packaging of the lot to the Buyer shall be entirely at the risk and expenses of the Buyer and Finarte shall in

no event be held liable for any action or omission of packaging workers or carriers.

11. EXPORTATION FROM THE REPUBLIC OF ITALY

11.1 Export of cultural goods outside the territory of the Republic of Italy is regulated by the provisions of the Urbani Code. Likewise, export of cultural goods outside the territory of the European Union is regulated to the provisions of Regulation (EC) 116/2009 of 18 December 2008 and of Commission Implementing Regulation (EU) 1081/2012.

11.2 The export of a lot from the territory of the Republic of Italy may require a certificate of free circulation or an export licence.

11.3 Obtaining a certificate of free circulation and/or export license is the responsibility of the Buyer. In case of non-obtainment or delay in the obtainment of a certificate of free circulation and/or an export license, said circumstance shall not constitute a reason for the termination or cancellation of the sale, nor a justification for late payment of the Total amount due by the Buyer.

12. PROTECTED SPECIES

12.1 All lots consisting of, or containing, parts of plants or animals (e.g.: coral, crocodile, ivory, whalebone, turtle), regardless of their age or value, may require a licence or certificate before export, and/or additional licences or certificates for importation into non-EU countries. The granting of a license or certificate for import does not guarantee the obtainment of a license or certificate for export, and vice versa. Please note that obtainment of an import licence or certificate does not guarantee any export licence or certificate and vice versa. Finarte recommends that potential Buyers check the requirements under their national legislation for the import of goods made of, or containing, protected species into their country. It is the Buyer's responsibility to obtain such import or export licences/certificates as well as any other document required before making any bid. Please refer to Article 11 of the General Terms and Conditions of Sale.

13. SAMPLE TERMINOLOGY

13.1 Please pay attention to the following sample terminology:

• *"SANDRO BOTTICELLI"*: in Finarte's opinion, the work is a work by the artist (when the artist's forename is not known, whether the surname is preceded by a series of asterisks or by an initial or not, it indicates that the work is by the named artist).

• *"ATTRIBUTED TO SANDRO BOTTICELLI"*: in Finarte's opinion, the work is probably a work by the artist, but there is less certainty than in the above category.

• *"SANDRO BOTTICELLI'S STUDIO/WORKSHOP"*: in Finarte's opinion, the work is a work by an unknown hand in the artist's studio/workshop who may have undertaken the painting under the artist's supervision.

• *"SANDRO BOTTICELLI'S CIRCLE"*: in Finarte's opinion, the work is by an unidentified but distinct hand, closely associated with the named artist but not necessarily a pupil of the artist.

• *"FOLLOWER OF SANDRO BOTTICELLI"*: in Finarte's opinion, the work has been made by a painter working in the artist's style, contemporary or nearly contem¬porary to the artist, but not necessarily a pupil.

• *"SANDRO BOTTICELLI'S MANNER"*: in Finarte's opinion, a work of the style of the artist and of a later date.

• *"AFTER SANDRO BOTTICELLI"*: in Finarte's opinion, the work is a copy of a known work of the artist.

• *"IN THE STYLE OF …"*: in Finarte's opinion, the work is in the style mentioned, but of a later date.

13.2 The term "signed" and/or "dated" and/or "inscribed" means that, in Finarte's opinion, the signature and/or date and/or inscription are from the hand of the artist.

13.3 The terms "bearing signature" and/or "date" and/or "inscription" means that, in Finarte's opinion, the signature and/or date and/or inscription seem to have been added or from another hand.

13.4 The dimensions given are height first, width and, possibly, depth.

13.5 Paintings and photographs are not to be considered framed unless otherwise specified.

14. CONTACTS

14.1 The prospective Buyer and the Buyer may request any information and/or send any communication and/or submit any complaint by contacting Finarte as follows:

(i) by filling in and sending the form available at the "Contacts" section of the Website;

(ii) by post, addressed to: Finarte Auctions S.r.l., Via dei Bossi, n. 2 – 20121– Milan, Italy;

(iii) by calling the following phone number: (+39) 02 3363801.

14.2 Finarte will reply to the complaints submitted within five (5) business days of the receipt thereof.

14.3 For assistance with online auction participation, please contact Finarte at the followng email address: bidonline@finarte.it

or on the following telephone number: +39 02 3363801.

15. LEGAL GUARANTEE OF CONFORMITY

15.1 If the Seller is a professional and the Buyer a consumer within the meaning of Article 3 of the Italian Consumer Code, and the lot sold can be deemed a "consumer good" within the meaning of Articles 128 et seq., of the Italian Consumer Code, such lots sold through Finarte are covered by the legal guarantee of conformity provided for in Articles 128-135 of the Italian Consumer Code ("**Legal Guarantee**").

15.2 The Legal Guarantee is reserved for consumers. It therefore applies only to anyone who has bought a lot for purposes unrelated to his/her business, commercial, craft or professional activities.

15.3 The Seller is liable to the consumer Buyer for any lack of conformity existing at the time of delivery of the product "consumer good" that becomes apparent within two (2) years of that delivery. The lack of conformity must be reported to the Seller, under penalty of forfeiture of the guarantee, within two (2) months of the date of which it was discovered. Unless proved otherwise, it is assumed that any lack of conformity which becomes apparent

within six (6) months of delivery of the product already existed on the delivery date, unless such assumption is incompatible with the nature of the product or with the nature of the lack of conformity. From the seventh month following the delivery of the lot, it becomes the consumer's burden to prove that the defect existed at the time of delivery. In order to avail himself/herself of the Legal Guarantee, therefore, the consumer shall first give proof of the date of the sale and the delivery of the lot. To be able to provide this proof, the consumer should, therefore, keep the order confirmation, the purchase invoice or the DDT or any other document suitable to demonstrate the date of purchase and delivery.

15.4 With reference to the definition of "lack of conformity", please refer to the provisions of Article 129, second paragraph, of the Consumer Code. Excluded from the scope of the Legal Guarantee are any defects caused by accidental events or by responsibilities of the Buyer - consumer, or by any use of the lot that is incompatible with its intended use. In this regard, it is specified that all the lots, including those having - either in part or in full - an electrical or mechanical nature, must be considered purely for their artistic, decorative and/or collective value and must not be deemed working.

15.5 In the event of a lack of conformity duly reported in the appropriate terms, the consumer Buyer will be entitled: (i) first, to the repair or replacement of the lot, at his/her discretion, free of charge, unless the remedy requested is objectively impossible or excessively onerous compared to the other; (ii) second (in cases where repair or replacement is impossible or excessively onerous, or the repair or replacement did not take place within a reasonable time or the repair or replacement made previously caused significant inconvenience to the consumer), to a reduction in the price or termination of the contract, at his/her discretion. The remedy requested shall be deemed excessively onerous if it imposes unreasonable costs upon the Seller compared to any other applicable remedy, taking into account: (i) the value that the lot would have if there were no lack of conformity; (ii) the nature of the lack of conformity; (iii) the possibility to implement the alternative remedy without significant inconvenience to the consumer.

15.6 If, during the period of validity of the Legal Guarantee, the lot shows any lack of conformity, the consumer may contact Finarte according to the terms of Article 14. Finarte will promptly reply to any notice of alleged lack of conformity and inform the consumer of the specific procedure to be followed.

16. APPLICABLE LAW AND JURISDICTION

16.1 These General Terms and Conditions of Sale are governed by the laws of Italy.

16.2 Any dispute relating to the application, performance and interpretation of these General Terms and Conditions of Sale shall be submitted to the exclusive jurisdiction of the courts of Milan.

16.3 The above is without prejudice of the applicability to Buyers who are consumers under Article 3 of the Italian Consumer Code and who do not have their habitual residence in Italy of any more favourable and mandatory provisions of the law of the country in which they have their habitual residence. For any dispute relating to the application, performance and interpretation of these General Terms and Conditions of Sale, the court of competent jurisdiction shall be the court of the place where the consumer Buyer resides or is domiciled.

16.4 Furthermore, any consumer Buyer residing in a Member State of the European Union other than Italy may access, for any dispute relating to the application, performance and interpretation of these General Terms and Conditions of Sale, the European Small Claims procedure under Regulation (EC) 861/2007 of the Council of 11 July 2007, provided that the value of the claim, disregarding all interest, expenses and disbursements, does not exceed Euro 2.000.00. The text of the Regulation is available on the website .eur-lex.europa.eu.

16.5 Under Article 141-sexies, paragraph 3 of the Italian Consumer Code, Finarte informs any user who can be classified as a consumer within the meaning of Article 3, first paragraph, a) of the Italian Consumer Code that, in the event he/she has filed a complaint directly with Finarte, as a result of which, however, it was not possible to resolve the dispute arising therefrom, Finarte will provide information about the Alternative Dispute Resolution entity or entities in charge of out-of-court settlement of any dispute concerning the obligations arising from a contract concluded under these General Terms and Conditions of Sale (so-called ADR entities, as specified in Articles 141-bis et seq. of the Italian Consumer Code), specifying whether or not it intends to make use of such entities to resolve the dispute. Finarte also informs any user who can be classified as a consumer within the meaning of Article 3, first paragraph, a) of the Italian Consumer Code that that a European platform for online resolution of consumer disputes has been established (the so-called "ODR platform"). The ODR platform is available at http://ec.europa.eu/consumers/odr/. On the ODR platform, a consumer Buyer may consult the list of ADR bodies, find the link to the website of each of them and start an online dispute resolution procedure for the dispute in which he/she is involved.

17. PERSONAL DATA PROTECTION INFORMATION

17.1 Pursuant to Article 13 of Regulation (EU) 2016/679 ("GDPR"), Finarte – as data controller (hereinafter also "Controller") – informs you that the personal data ("Data") provided by you to Finarte shall be processed lawfully and fairly by the same, mainly through electronic, automated and/or video-recording means (using modalities and devices suitable to ensure the security and confidentiality of the Data), for the following purposes: (a) to perform the obligations of the contracts to which you are a party or for the adoption of any pre-contractual measures taken at your request; (b) to manage the relationship with sellers and buyers (e.g. management of sales proceeds, invoices and shipping operations); (c) to perform any check and assessment concerning the auctioning relationship and the risks associated therewith; (d) to fulfil any tax, accounting and legal obligations and/or orders issued by public bodies; (e) for the purposes of applicable anti-money laundering regulations under Legislative Decree 231/2007, as amended; (f) with reference to video-surveillance systems, for the purposes of protecting the safety of persons and the company's assets; (g) to ascertain, exercise or defend a right

in judicial proceedings; (h) to send commercial communications on products and services similar to those already purchased (so-called "soft spam"); (i) subject to your consent, to send advertising and information material on Finarte's products and services by automated systems such as e-mail, fax, sms or MMS, or by postal service or telephone calls with operator; (l) to carry out profiling activities for performance of the activities referred to in (h) and (i) above.

17.2 The provision of Data for the purposes under Article 17.1, (a), (b), (d), (e) is not subject to your consent, it being necessary for the performance by the Data Controller of its contractual and legal obligations pursuant to Article 6, first paragraph, b) and c) of the GDPR.

17.3 The provision of Data for the purpose under Article 17.1, (c), (f), (g), (h) is not subject to your consent, it being necessary for the purposes of the legitimate interests pursued by the Controller pursuant to Article 6, first paragraph, f) of the GDPR.

17.4 The provision of Data for the purposes under Article 17.1, (i) and (l) is, instead, subject to your consent, pursuant to Article 6, first paragraph, a) of the GDPR. The consent to the processing of Data for such purpose is optional; in case of refusal, it will be impossible for Finarte to carry out the activities specified. For such purposes, Finarte will collect your consent by electronic and/or paper means, e.g. through the Website or the relevant forms.

17.5 The provision of Data is optional. However, the failure to provide Data for the purposes from (a) through (g) will prevent participation in the auction or due performance by Finarte of its obligations; the failure to provide Data for the purposes from (h) through (m) will likewise prevent Finarte from carrying out the activities specified.

17.6 The Data will be processed by Finarte's employees or co-workers as persons in charge of data processing.

17.7 Your Data may also be communicated to the following persons, who will be designated by Finarte as data processors or will act as independent controllers:

(a) any entities (including Public Authorities) having access to personal data by virtue of statutory or administrative provisions;

(b) any companies or third parties in charge of printing, enveloping, shipment and/or delivery services in connection with the lots purchased;

(c) any post offices, couriers or carriers in charge of delivering the lots;

(d) any companies, consultants or professionals in charge of the installation, maintenance, updating and, in general, the management of Finarte's hardware and software, or of whom Finarte avails itself, including the Website;

(e) any companies or internet providers in charge of sending documentation and/or information or advertising material;

(f) any companies in charge of processing and/or sending information or advertising material on behalf of Finarte;

(g) any public and/or private entities, natural persons and/or legal entities (e.g. legal, administrative and fiscal consulting firms, Courts, Chambers of Commerce, Employment Chambers and Offices), if such disclosure is necessary or functional to the due performance of Finarte's obligations.

Your Data will be processed and disseminated, in anonymous and aggregate form only, for statistical or research purposes.

17.8 The Data Controller is Finarte Auctions S.r.l., with offices in via dei Bossi 2, (20121) Milan, Italy, to which any requests or demands in connection with the processing of Data may be made by sending an email to info@finarte.it. . An up-to-date list of any data controllers is available, on written request, at Finarte's registered offices.

17.9 Data will be retained for a maximum period of time corresponding to the period of the statute of limitations for the rights enforceable by Finarte, as applicable from time to time. If Data are processed for marketing and profiling purposes under i) and l), Data shall be stored for a maximum period of time equal to, respectively, 24 and 12 months. Images collected through video-surveillance systems shall be retained for a maximum of 24 hours following their collection, without prejudice to special needs for further retention in connection with public holidays or closure of offices, or where it is necessary to comply with a specific investigation request from the judicial authority or the judicial police.

17.10 Pursuant to Articles 13 and 15 et seq. of the GDPR, you have the right, inter alia:

(a) to obtain confirmation that processing of personal data concerning you is or is not in progress;

(b) if a processing is in progress, to obtain access Data and information relating to the processing and request a copy of personal data;

(c) to obtain the correction of inaccurate Data and the integration of incomplete Data;

(d) if any of the conditions foreseen by Article 17 of the GDPR is met, to obtain cancellation of the Data concerning you;

(e) to obtain, in the cases provided for by Article 18 of the GDPR, the restriction of processing;

(f) if the conditions set forth in Article 20 of the GDPR are met, to receive Data concerning you in a structured format, commonly used and readable by automatic devices and request their transmission to another Controller, if technically feasible;

(g) to object, at any time, wholly or partially, to processing of Data for marketing purposes. Objection to processing through automated contact means also includes sending commercial communications by postal service or telephone calls with operator, without prejudice to the possibility to partially exercise such right, for example by objecting only to processing done by automated communication systems;

(h) to object, at any time, to processing of Data done to pursue a legitimate interest of the Controller, provided that there are no legitimate reasons for doing the processing prevailing on the interests, rights and freedoms of the data subject, or for ascertaining, exercising or defending any right in judicial proceedings;

(i) to withdraw your consent at any time, without prejudice to the lawfulness of the processing that occurred prior to the withdrawal.

(j) to lodge a complaint with the Personal Data Protection Authority, according to the terms specified in the Authority's website, accessible at the address www.garanteprivacy.it ;

The aforesaid rights may be exercised by making an email request to the Controller to the following address:

info@finarte.it.

Finarte
CASA D'ASTE

I tuoi beni, *la nostra esperienza*

Il nostro team di esperti valuta e seleziona
beni preziosi da inserire nelle prossime aste

Giugno
4 e 5 – Vini e Distillati / Milano
9 – Orologi / Milano
17 – Heritage Design / Milano
18 – Fotografia: Icone Italiane / Milano
24 e 25 – Libri, Autografi e Stampe / Roma

Luglio
2 - Arte Moderna e Contemporanea / Milano
8 – Gioielli / Milano

Prenota un appuntamento

Milano
Via dei Bossi 2
02 3363801

Roma
Via Quattro Novembre 114
06 6791107

finarte.it
valutazioni@finarte.it
349 911 7695

Finarte
CASA D'ASTE

Design Heritage

ASTA / 17 GIUGNO, MILANO

Milano
Via dei Bossi, 2
+39 02 3363801

finarte.it
design@finarte.it

ALFREDO BARBINI
PER NAPOLEONE MARTINUZZI
Figura su colonna a torciglione in pasta vitrea con decoro a foglia oro, disegno 1930 ca., esecuzione 1970 ca.
base d'asta € 3.500
stima € 4.000 - 6.000

MANAGEMENT

Rosario Bifulco
Presidente
r.bifulco@finarte.it

Alessandro Guerrini
Amministratore Delegato
Tel + 39 02 33638021
a.guerrini@finarte.it

Alessandro Consoli
Direttore Finanziario
Tel + 39 02 33638021
a.consoli@finarte.it

Kimiko Bossi
Senior Advisor
Tel + 39 02 33638030
k.bossi@finarte.it

Fabio Massimo Bertolo
Business Development
Tel +39 06 679 11 07
f.bertolo@finarte.it

Silvia Ferrini
Direttrice Sede di Roma
Tel +39 06 679 11 07
s.ferrini@finarte.it

Marina Sala
Direttrice Sede di Milano
Tel +39 02 3363801
m.sala@finarte.it

Sara Cremonesi
Responsabile Amministrazione e HR
Tel. + 39 02 33638023
s.cremonesi@finarte.it

Andrea Cremascoli
Responsabile Digital Marketing e Processi Operativi
Tel +39 02 3363801
a.cremascoli@finarte.it

Marica Rossetti
Responsabile Planning
Tel +39 02 3363801
m.rossetti@finarte.it

DIPARTIMENTI

ARGENTI
Clara Arata
Responsabile Dipartimento
Tel +39 02 3363801
Tel +39 06 6791107
c.arata@finarte.it

ARREDI ANTICHI
Andrea Cesati
Responsabile Dipartimento
Cordinatore settore
Old Masters & Antiques
Tel +39 02 3363801
arredi@finarte.it

ARTE FIGURATIVA TRA XIX E XX SECOLO
Matteo Gardonio
Responsabile Dipartimento
Tel +39 02 3363801
m.gardonio@finarte.it

ARTE MODERNA & CONTEMPORANEA
Alessandro Cuomo (Milano)
Responsabile Dipartimento
Tel +39 02 3363801
a.cuomo@finarte.it

Georgia Bava (Roma)
Responsabile Dipartimento
Tel +39 06 6791107
g.bava@finarte.it

ARTE ORIENTALE
Andrea Cesati
Responsabile Dipartimento
Cordinatore settore
Old Masters & Antiques
Tel +39 02 3363801
arteorientale@finarte.it

AUTOMOTIVE
info@finarte.it

DESIGN E ARTI DECORATIVE
Filippo Maria Fiorini Rogai
Responsabile Dipartimento
+39 02 3363801
m.fiorinirogai@finarte.it

Salvatore Ferraiuolo
Coordinatore Dipartimento
+39 02 3363801
s.ferraiuolo@finarte.it

DIPINTI E DISEGNI ANTICHI
Valentina Ciancio
Responsabile Dipartimento
Tel +39 06 6791107
v.ciancio@finarte.it

FOTOGRAFIA
Roberto Mutti
Responsabile Dipartimento
r.mutti@finarte.it

Davide Battaglia
Senior Specialist
Tel +39 02 3363801
d.battaglia@finarte.it

Marica Rossetti
Senior Specialist
Tel +39 02 3363801
m.rossetti@finarte.it

FUMETTI
Daniele Gradella
Responsabile Dipartimento
Tel +39 052 1231343
d.gradella@finarte.it

GIOIELLI

Clara Arata
Responsabile Dipartimento (Milano)
Tel +39 02 3363801
Tel +39 06 6791107
c.arata@finarte.it

Vittoria Tomasini
Responsabile Dipartimento (Roma)
Tel +39 06 6791107
v.tomasini@finarte.it

LIBRI, AUTOGRAFI E STAMPE
Silvia Ferrini
Responsabile Dipartimento
Tel +39 06 679 11 07
s.ferrini@finarte.it

Fabio Bertolo
Expert
Tel +39 06 679 11 07
f.bertolo@finarte.it

LUXURY FASHION
Margherita Manfredi
Responsabile Dipartimento
Tel +39 02 3363801
m.manfredi@finarte.it

NUMISMATICA
info@finarte.it

OROLOGI
Alessio Coccioli
Responsabile Dipartimento
Tel +39 02 3363801
a.coccioli@finarte.it

VINI E DISTILLATI
Guido Groppi
Responsabile Dipartimento
Tel +39 02 3363801
g.groppi@finarte.it

MARKETING E DIGITAL

Samuele Menin
Responsabile Grafica
Tel + 39 02 3363801
s.menin@finarte.it

Costanza Baserga
Business Analyst
Tel + 39 02 3363801
c.baserga@finarte.it

AMMINISTRAZIONE COMPRATORI/VENDITORI

Lorena Lomonaco
responsabile contabilità
Tel +39 02 33638023
l.lomonaco@finarte.it

Renisa Gorezi (Milano)
Tel +39 02 33638023
r.gorezi@finarte.it
amministrazione.milano@finarte.it

Viola Marzoli (Roma)
Tel +39 06 6791107
amministrazione.roma@finarte.it

Finarte Auctions S.r.l.
Sede Legale: Via dei Bossi n. 2 - 20121 Milano (MI) – I | Tel.: +39 02 3363801 | PEC: finarte@pec.net
Registro Imprese Milano REA: 2570656| Codice Fiscale e P. IVA: 09479031008
Website: www.finarte.it | Email: info@finarte.it

Il sottoscritto Nome e Cognome / Società _____

Numero cliente (solo per uso interno) _____

Indirizzo _____ C.A.P. _____

Città _____ Provincia _____ Stato _____

E-mail _____ Telefono _____

C.F. – P. Iva _____

FOTOGRAFIA: ICONE ITALIANE

ASTA N°302 | 2025

18 giugno 2025
bid.milano@finarte.it

con la sottoscrizione del presente modulo, dichiara di aver preso visione e di accettare senza riserve le Condizioni Generali di Vendita che gli sono state consegnate da **Finarte Auction S.r.l.** ("Finarte") e che sono stampate sul catalogo dell'asta, pubblicate sul sito

☐ **OFFERTA SCRITTA**

formulare offerte per mio conto sui lotti qui sotto indicati fino all'occorrenza del valore massimo indicato (offerta massima, oltre i diritti e altri eventuali costi).

☐ **OFFERTA TELEFONICA**

contattarmi telefonicamente – al numero di telefono sopra indicato – al fine di concorrere all'acquisto dei lotti qui sotto indicati. *Qualora Finarte non riuscisse a contattarmi o la comunicazione fosse interrotta durante l'asta, Finarte potrà formulare per mio conto le *covering bid* indicate di seguito.

Firma _____ **Data e ora** _____

La preghiamo di allegare al presente modulo copia di un documento di identità valido.

LOTTO	TITOLO - DESCRIZIONE	OFFERTA MASSIMA (ESCLUSI DIRITTI)	COVERING BID* (OFFERTA TELEFONICA)
		€	€
		€	€
		€	€
		€	€
		€	€
		€	€
		€	€
		€	€
		€	€
		€	€
		€	€
		€	€
		€	€

Avviso agli offerenti
Le offerte dovranno pervenire almeno **24 ore prima dell'inizio dell'asta**. Il nostro ufficio confermerà tutte le offerte ricevuta, nel caso non vi giungesse conferma vi preghiamo di contattarci.
Qualora Lei agisca per conto di una società, è pregato di allegare copia dello statuto insieme al documento che La autorizza a presentare offerte per conto della società. In assenza di questa documentazione la Sua offerta può non essere accolta. Per lotti di valore rilevante Le potrà essere richiesta una referenza bancaria.

Il sottoscritto dichiara di approvare specificatamente, ai sensi dell'art. 1341 c.c., le seguenti clausole delle Condizioni Generali di Vendita: 2.6 - 2.7 - 4.1.6 - 4.1.12 - 4.1.13 - 4.2.5 - 4.3.5 - 4.3.8 - 4.4.6 - 4.4.7 - 4.4.8 - 4.5.6. - 4.5.7 - 5.6 - 6 - 7.11 - 7.12 - 7.13 - 7.14 - 8.6 - 9.1. - 9.2 - 9.3 - 9.4 - 10.3 - 16.

Firma _____ **Data** _____

PRIVACY POLICY
Letta e compresa l'informativa sul trattamento dei dati personali, contenuta all'art. 17 delle Condizioni generali di vendita pubblicate sul catalogo di Finarte e rilasciata ai sensi dell'art. 13 del Regolamento (UE) 2016/679,

☒ **acconsento** ☒ **non acconsento**

all'invio di materiale pubblicitario e informativo su prodotti e servizi di Finarte a mezzo di sistemi automatizzati, quali e-mail, fax, sms o MMS, o a mezzo del servizio postale o di chiamate telefoniche con operatore;

☒ **acconsento** ☒ **non acconsento**

al trattamento dei dati per attività di profilazione finalizzate all'invio di comunicazioni commerciali su prodotti e servizi analoghi a quelli già acquistati (c.d. "soft spam"), nonché all'invio di materiale pubblicitario e informativo su prodotti e servizi di Finarte a mezzo di sistemi automatizzati, quali e-mail, fax, sms o MMS, o a mezzo del servizio postale o di chiamate telefoniche con operatore.

Firma _____
Data _____

NORME DI PREVENZIONE DELL'ANTIRICICLAGGIO
Ai sensi e per gli effetti del D. Lgs. 231/2007 recante, tra l'altro, misure in materia di prevenzione e contrasto del riciclaggio, consapevole delle responsabilità penali e civili nonché degli effetti amministrativi derivanti dal rilascio di dichiarazioni mendaci o incomplete, il sottoscritto dichiara e garantisce:
1. di agire personalmente, ovvero – in caso di rappresentanza di terzi – di agire esclusivamente in nome e per conto del soggetto indicato nella procura consegnata a Finarte;
2. che i fondi che utilizzerà in caso di aggiudicazione non sono di provenienza illecita;
3. nel caso in cui il sottoscritto sia una persona giuridica, che il titolare effettivo è

Nome e Cognome _____
C.F. _____
nato a _____ il _____
residente in _____

(nel caso in cui vi sia più di un titolare effettivo si prega di informare Finarte affinché possa fornirvi un modulo con un numero maggiore di caselle).
4. che né il sottoscritto né il titolare effettivo del sottoscritto sono Persona Politicamente Esposta né familiari di Persona Politicamente Esposta né soggetti con i quali una Persona Politicamente esposta intrattiene notoriamente stretti legami.

Firma _____
Data _____

Finarte Auctions S.r.l. Via dei Bossi 2| 20121 - Milano | Tel.: +39 02 3363801 | Email: bid.milano@finarte.it

1) Ai sensi dell'articolo 20, commi da 1 a 5, del D. Lgs. 231/2007, i criteri per la determinazione della titolarità effettiva di clienti diversi dalle persone fisiche sono i seguenti: *"1. Il titolare effettivo di clienti diversi dalle persone fisiche coincide con la persona fisica o le persone fisiche cui, in ultima istanza, è attribuibile la proprietà diretta o indiretta dell'ente ovvero il relativo controllo. 2. Nel caso in cui il cliente sia una società di capitali: a) costituisce indicazione di proprietà diretta la titolarità di una partecipazione superiore al 25 per cento del capitale del cliente, detenuta da una persona fisica; b) costituisce indicazione di proprietà indiretta la titolarità di una percentuale di partecipazioni superiore al 25 per cento del capitale del cliente, posseduto per il tramite di società controllate, società fiduciarie o per interposta persona. 3. Nelle ipotesi in cui l'esame dell'assetto proprietario non consenta di individuare in maniera univoca la persona fisica o le persone fisiche cui è attribuibile la proprietà diretta o indiretta dell'ente, il titolare effettivo coincide con la persona fisica o le persone fisiche cui, in ultima istanza, è attribuibile il controllo del medesimo in forza: a) del controllo della maggioranza dei voti esercitabili in assemblea ordinaria; b) del controllo di voti sufficienti per esercitare un'influenza dominante in assemblea ordinaria; c) dell'esistenza di particolari vincoli contrattuali che consentano di esercitare un'influenza dominante. 4. Nel caso in cui il cliente sia una persona giuridica privata, di cui al decreto del Presidente della Repubblica 10 febbraio 2000, n. 361, sono cumulativamente individuati, come titolari effettivi: a) i fondatori, ove in vita; b) i beneficiari, quando individuati o facilmente individuabili; c) i titolari di funzioni di poteri di rappresentanza legale, direzione e amministrazione. 5. Qualora l'applicazione dei criteri di cui ai precedenti commi* **non** *consenta di individuare univocamente uno o più titolari effettivi, il titolare effettivo coincide con la persona fisica o le persone fisiche titolari conformemente ai rispettivi assetti organizzativi o statutari, di poteri di rappresentanza legale, amministrazione o direzione della società o del cliente comunque diverso dalla persona fisica."*

2) Ai sensi dell'art. 1 comma 2, lett. dd), del D. Lgs. 231/2007 sono: *"**A) PERSONE POLITICAMENTE ESPOSTE:** le persone fisiche che occupano o hanno cessato di occupare* ***da meno di un anno*** *la carica di: (a) Presidente della Repubblica, Presidente del Consiglio, Ministro, Vice-Ministro e Sottosegretario, Presidente di Regione, assessore regionale, Sindaco di capoluogo di provincia o città metropolitana, Sindaco di comune con popolazione non inferiore a 15.000 abitanti nonché' cariche analoghe in Stati esteri; (b) deputato, senatore, parlamentare europeo, consigliere regionale nonché' cariche analoghe in Stati esteri; (c) membro degli organi direttivi centrali di partiti politici; (d) giudice della Corte Costituzionale, magistrato della Corte di Cassazione o della Corte dei conti, consigliere di Stato e altri componenti del Consiglio di Giustizia Amministrativa per la Regione siciliana nonché' cariche analoghe in Stati esteri; (e) membro degli organi direttivi delle banche centrali e delle autorità indipendenti; (f) ambasciatore, incaricato d'affari ovvero cariche equivalenti in Stati esteri, ufficiale di grado apicale delle forze armate ovvero cariche analoghe in Stati esteri; (g) componente degli organi di amministrazione, direzione o controllo delle imprese controllate, anche indirettamente, dallo Stato italiano o da uno Stato estero ovvero partecipate, in misura prevalente o totalitaria, dalle Regioni, da comuni capoluoghi di provincia e città metropolitane e da comuni con popolazione complessivamente non inferiore a 15.000 abitanti; (h) direttore generale di ASL e di azienda ospedaliera, di azienda ospedaliera universitaria e degli altri enti del servizio sanitario nazionale; (i) direttore, vicedirettore e membro dell'organo di gestione o soggetto svolgenti funzioni equivalenti in organizzazioni internazionali;* ***B) FAMILIARI:*** *(a) i genitori e il coniuge; (b) la persona legata in unione civile o convivenza di fatto o istituti assimilabili alla persona politicamente esposta, (c) i figli e i loro coniugi (d) le persone legate ai figli in unione civile o convivenza di fatto o istituti assimilabili;* ***C) SOGGETTO CON IL QUALE LE PERSONE INTRATTENGONO NOTORIAMENTE STRETTI LEGAMI****: (a) le persone fisiche che, ai sensi del presente decreto detengono, congiuntamente alla persona politicamente esposta, la titolarità effettiva di enti giuridici, trust e istituti giuridici affini ovvero che intrattengono con la persona politicamente esposta stretti rapporti d'affari; (b) le persone fisiche che detengono solo formalmente il controllo totalitario di un'entità notoriamente costituita, di fatto, nell'interesse e a beneficio di una persona politicamente esposta".*

I, the undersigned First name and last name/Company _____

Client number (for internal use) _____

Address _____ Postal code _____

City _____ State _____

E-mail _____ Phone _____

TAX Code – VAT Number _____

by signing this form, declare that I have read and fully accept the General Conditions of Sale delivered to me by Finarte S.p.A. and printed in the auction catalogue, published on Finarte Auctions S.r.l. ("Finarte") website and posted in the auction room, and

PHOTOGRAPHS: ITALIAN ICONS

N°302 | 2025

18 June 2025
bid.milano@finarte.it

☐ ABSENTEE BIDDING

bid on my behalf at the above sale for the following lot(s) up to the price(s) set out below;

☐ TELEPHONE BIDDING

contact me by telephone - at the telephone number indicated above - when the following lot(s) will be offered for sale in order to be able to make one or more telephone bids. Should Finarte be unable to contact me by telephone or the line break down during the sale, Finarte may execute the covering bid(s) listed below on my behalf.

Signature _____ **Date and time** _____

Please attach here to a copy of a valid identity document.

LOT	ITEM	ABSENTEE BID (BP EXCLUDED)	COVERING BID* (TELEPHONE BIDDING)
		€	€
		€	€
		€	€
		€	€
		€	€
		€	€
		€	€
		€	€
		€	€
		€	€
		€	€
		€	€
		€	€
		€	€

Notice to bidders
Bid should be submitted at least **24 hours before the auction.** Our office will confirm all the offers received; in case you shouldn't receive confirmation of reception within the following day, please contact us.
Corporate clients should provide a copy of their articles of association together with a letter of authority authorizing them to bid on the company's behalf. Failure to provide said documentation may result in your bids not being processed. For high value lots you may

I, the undersigned, declare to specifically approve, pursuant to Article 1341 of the Italian Civil Code, the following clauses of the General Terms and Conditions of Sale: 2.6 - 2.7 - 4.1.6 - 4.1.12 - 4.1.13 - 4.2.5 - 4.3.5 - 4.3.8 - 4.4.6 - 4.4.7 - 4.4.8 - 4.5.6. - 4.5.7 - 5.6 - 6 - 7.11 - 7.12 - 7.13 - 7.14 - 8.6 - 9.1. - 9.2 - 9.3 - 9.4 - 10.3 - 16.

Signature _____ **Date** _____

PRIVACY POLICY
I have read and understood the information on the processing of personal data, contained in Article 17 of the General Terms and Conditions of Sale published in the catalogue of Finarte S.p.A. and issued in accordance with Article 13 of Regulation (EU) 2016/679 and

☒ **i give consent** ☒ **I do not give consent**

sending advertising and information material on Finarte products and services by automated systems, such as e-mail, fax, text message or MMS, or by postal service or telephone calls with operator;

☒ **i give consent** ☒ **I do not give consent**

to the processing of data for profiling activities aimed at sending commercial communications on products and services similar to those already purchased (so-called "soft spam"), as well as for advertising and information material on products and services of Finarte to be sent by means of automated systems, such as e-mail, fax, SMS or MMS, or by postal service or telephone calls with operator.

Signature _____

Date _____

ANTI-MONEY LAUNDERING
Pursuant to and for the purposes of Legislative Decree 231/2007 containing, among other things, measures on the prevention and combating of money laundering, aware of the criminal and civil liabilities as well as of the administrative effects deriving from making false or incomplete declarations, I, the undersigned represent and warrant that:
1. I am acting personally, or – if acting on behalf of third parties – I am acting exclusively in the name and on behalf of the person indicated in the power of attorney supplied to Finarte S.p.A.;
2. that the funds that I will use in the event of an award are not of an illegal origin;
3. if the undersigned is a legal entity, the beneficial owner is

Name and Surname _____

TAX Code _____

born in _____ of _____

residing _____

(If there is more than one beneficial owner, please inform Finarte so that it can provide you with a form with more boxes.)
4. neither the undersigned nor the beneficial owner of the undersigned is a Politically Exposed Person, or a family member of a Politically Exposed Person, or a person known to be close associate with a Politically Exposed Person.

Signature _____

Date _____

1) Pursuant to Article 20, paragraphs 1 to 5, of Legislative Decree 231/2007, the criteria for determining the beneficial ownership of clients other than natural persons are as follows: "1. For clients other than natural persons the beneficial owner is the natural person or persons to whom direct or indirect ownership or control of the entity is ultimately attributable. 2. If the client is a joint-stock company: a) the ownership of more than 25 per cent of the client's capital, held by a natural person, is considered as direct ownership; b) the ownership of more than 25 per cent of the client's capital, held through subsidiaries, trust companies or third parties, is considered as indirect ownership. 3. In cases where an examination of the ownership structure does not allow the unambiguous identification of the natural person or persons to whom the direct or indirect ownership of the entity is attributable, the beneficial owner is the natural person or persons to whom the control of the entity is ultimately attributable by virtue of: a) control of the majority of the votes exercisable in ordinary shareholders' meetings; b) control of votes sufficient to exercise a dominant influence in ordinary shareholders' meetings; c) the existence of particular contractual obligations that allow the exercise of a dominant influence. 4 In the event that the client is a private legal entity, as per Presidential Decree No. 361 of 10 February 2000, the following are cumulatively identified as beneficial owners: a) the founders, if alive; b) the beneficiaries, if identified or easily identifiable; c) the holders of management and administration functions. 5. Where the application of the criteria set out in the preceding paragraphs does not enable one or more beneficial owners to be clearly identified, the beneficial owner(s) shall correspond to the natural person(s) holding, in accordance with their respective organisational or statutory structures, legal representation, administration or management powers of the company or client in any case other than the natural person".
2) Pursuant to Article 1, lett. dd), paragraph 2, of Legislative Decree 231/2007: "A) POLITICALLY EXPOSED PERSONS: are natural persons who hold office or have ceased to hold office for less than one year as: (a) President of the Republic, Prime Minister, Minister, Deputy Minister and Undersecretary, President of the Region, Regional Minister, Mayor of a provincial capital or metropolitan city, Mayor of a municipality with a population of not less than 15,000 inhabitants and similar offices in foreign States; (b) Member of Parliament, Senator, Member of the European Parliament, Regional Councilor and similar offices in foreign States; (c) Member of the central governing bodies of political parties; (d) Judge of the Constitutional Court, magistrate of the Court of Cassation or the Court of Auditors, State Councilor and other members of the Administrative Council of Justice for the Region of Sicily and similar offices in foreign States; (e) Member of the governing bodies of central banks and independent authorities; (f) Ambassador, Chargé d'Affaires or equivalent offices in foreign States, senior officer in the armed forces or equivalent offices in foreign States; (g) member of the administrative, management or control bodies of companies controlled, even indirectly, by the Italian State or by a foreign State or companies in which the Regions, provincial capitals and metropolitan cities and municipalities with a total population of not less than 15.000 inhabitants hold a majority or total interest; (h) general manager of ASL (Local Health Authorities) and of a hospital, university hospital and other bodies of the national health service; (i) director, deputy director and member of the management body or person performing equivalent functions in international organizations; B) FAMILY MEMBERS: are (a) parents and spouse; (b) the person bound to the politically exposed person in a civil partnership or de facto cohabitation or similar institutions; (c) children and their spouses; (d) persons bound to children in a civil partnership or de facto cohabitation or similar institutions; C) PERSONS KNOWN TO BE CLOSE ASSOCIATES WITH A POLITICALLY EXPOSED PERSON: are (a) natural persons who, under this Decree, hold jointly with politically exposed person the beneficial ownership of legal entities , trusts and similar legal institutions or entertain close business relationships with the politically exposed person; (b) natural persons who hold only formally the total control of an entity known to have been incorporated, de facto, in the interest and for the benefit of a politically exposed person".

lotto 61 Carlo Mollino (dettaglio)
IV di copertina lotto 42 Luigi Ghirri

Finarte